

Universidad Autónoma de Madrid

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Filología Española



LAS MANIFESTACIONES CULTURALES DE LA MUERTE EN MÉXICO.

LA OBRA DE JUAN RULFO

TESIS DOCTORAL

Weselina Gacinska

DIRECTORA

Dra. Selena Millares

Madrid

2018

Dla moich Rodziców
Z wdzięcznością i podziękowaniem.

Para Jaime
Por acompañarme en el camino.

Agradecimientos

Hay muchas personas a las que debo un profundo agradecimiento por su apoyo, ayuda, consejos y paciencia durante la elaboración de esta tesis: familiares, amigos, colaboradores y especialistas que me han guiado en este camino.

En primer lugar, agradezco a mi familia. Pragnę podziękować mojej rodzinie, Rodzicom i Dziadkom, bez których wiary w moje możliwości, pomocy i oparcia, nie byłabym w stanie ukończyć tej pracy. Mam nadzieję, że ten tekst będzie dla Was, tak jak jest dla mnie, źródłem radości i dumy. Dziękuję za wszystko.

Jaime ha sido una persona clave, que en todo momento me respaldó en este camino largo, en muchas ocasiones afrontando mis dudas y cuestionamientos sobre el trabajo. Su paciencia y constante apoyo han permitido la finalización de la tesis, a pesar de las adversidades laborales y económicas, dándome ánimos y esperanzas necesarias para seguir adelante para alcanzar las metas propuestas. Sus consejos y su presencia han sido imprescindibles. A su lado, Roberto, con su alegría e incesante compañía, alivió el proceso de la elaboración de la tesis desde que apareció.

Selena Millares, mi directora de tesis, gracias a sus recomendaciones y consejos me ha guiado a través de los cuatro años del proceso. Sin su sabiduría y experiencia no hubiera sido posible alcanzar los objetivos propuestos y tomar decisiones tan provechosas para este trabajo. Aprecio enormemente todas sus enseñanzas, su paciencia y la confianza en el proyecto.

El camino universitario no sería el mismo sin la presencia de mis queridos compañeros y compañeras de la EHC, con los cuales hemos compartido numerosos proyectos, seminarios, congresos y ratos de amistad fuera de la academia. En primer lugar, la aventura de AJH Philobiblion me ha permitido alcanzar los objetivos propuestos gracias a la ilusión y el trabajo junto a los socios fundadores, Blanca Santos de la Morena, Fernando Pancorbo Murillo, Juan Cerezo Soler, Manuel Piqueras Flores, Tibisay López García y Víctor Sauce Martín, quienes tuvieron en el año 2013 energía y confianza para dar inicio a las ideas y proyectos comunes. Doy las gracias a las compañeras y los compañeros que se sumaron después, con los cuales hemos podido crecer juntos: Andrea

Toribio Álvarez, Ana María Díaz Pérez, Elena Trapanese, Laura García Sánchez, Luis Fuente Pérez, Paqui Sánchez Martínez, Sara Fernández Polo, Yónatan Melo Pereira y Yue Zhang. Quiero destacar a dos compañeros y grandes amigos sin los cuales no sería posible afrontar tanto las cuestiones universitarias como personales y laborales. A Sergio García García y Sergio Fernández Moreno debo un agradecimiento por los ánimos, el amor y la complicidad.

Amelia R. Mañas, Ilbel Ramírez Gómez, María Angélica Zevallos y Rosa de Viña Carmona han sido personas que me han ayudado a mejorar las páginas de esta tesis con sus correcciones, sugerencias y lecturas cuidadosas.

Finalmente, deseo destacar a las personas que me acompañaron en el proceso de investigación durante la estancia en El Colegio de México en el primer cuatrimestre del año 2018. Profesor Anthony Stanton ha tenido la enorme amabilidad de revisar varios capítulos de esta tesis y proponer reflexiones que han ayudado a desarrollar varios de sus planteamientos. También a la subdirectora de acervos de la Biblioteca Juan Rulfo del Centro de Desarrollo de los Pueblos Indígenas, Maura Tapia, que me ha proporcionado materiales inéditos y poco conocidos, así como me ha orientado sobre la faceta editorial del escritor.

Sin todas estas personas la presente tesis no hubiera sido posible. De nuevo, gracias.

ÍNDICE

1. Introducción	1
<i>Introduction</i>	7
2. Antropología literaria: el estado de la cuestión	13
3. Rulfo ante el estudio antropológico.....	31
4. La aproximación de Juan Rulfo a la antropología.....	43
4.1 <i>Catálogo</i> y revista <i>Mapa</i>	44
4.2 Comisión de Papaloapan (1954-1957)	55
4.3 Instituto Nacional Indigenista (1963-1986)	64
4.3 Textos antropológicos de Juan Rulfo	69
4.4 <i>Donde quedó nuestra historia</i>	75
4.5 El pensamiento indigenista de Rulfo.....	82
5. La muerte – el acercamiento antropológico	93
5.1 La muerte en México.....	104
5.2 Los muertos y los vivos.....	120
5.3 La comunicación entre dos mundos	125
5.4 La muerte y las tumbas.....	136
5.5 Los anuncios de la muerte. Los sonidos	156
6. Los ritos de paso y los caminos hacia la muerte	167
6.1 El ritual: aproximación teórica.....	167
6.2 Ritos de paso	175
6.3 “Talpa”	183
6.4 “Vine a Comala”	204
7. 7. El pensamiento mágico en <i>El gallo de oro</i> de Juan Rulfo	215
7.1 La estructura y la circularidad	218
7.2 El pensamiento mágico y la simbología.....	224
7.2.1 El gallo	227
7.2.2 Bernarda y la <i>piedra imán</i>	231
7.2.3 Transformación de Dionisio – <i>hybris</i> y <i>némesis</i>	234
7.3 Los apuntes etnográficos sobre <i>El gallo de oro</i>	237
8. La obra fotográfica de Juan Rulfo	245
8.1 La fotografía de Juan Rulfo: contexto y características	250

8.2 Fotografía antropológica	259
8.3 Literatura y fotografía	286
9. Conclusiones	291
<i>Conclusions</i>	297
Bibliografía citada	303
Bibliografía primaria	303
Bibliografía secundaria	304

ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1. Portada dedicada a la obra de la Comisión de Papaloapan.....	63
Figura 2. Nota editorial de <i>México Indígena</i> , núm. 2, 1977.....	67
Figura 3. Fotografía de Juan Rulfo en <i>México Indígena</i> , núm. 5, 1977.....	68
Figura 4. Secuencias rituales de un rito de paso.....	177
Figura 5. Ubicación geográfica de Zenzontla.....	189
Figura 6. "Peregrinos". <i>México: Juan Rulfo fotógrafo</i>	191
Figura 7. "Feligreses arrodillados". <i>México: Juan Rulfo fotógrafo</i>	200
Figura 8. "Arrieros llegando a Apulco". <i>100 fotografías de Juan Rulfo</i>	248
Figura 9. "Niña, mujer y calle de Mexicaltzingo, Estado de México". <i>100 fotografías de Juan Rulfo</i>	251
Figura 10. "Camino rural y templo". <i>100 fotografías de Juan Rulfo</i>	254
Figura 11. "Dos mujeres y niño en una ventana". <i>México: Juan Rulfo fotógrafo</i>	255
Figura 12. "Muchachas de Ayutla en una cerca". <i>100 fotografías de Juan Rulfo</i>	262
Figura 13. "Espectadores indígenas y mestizos en Ozoltepec". <i>México: Juan Rulfo fotógrafo</i>	266
Figura 14. Fotografía del volumen <i>Oaxaca: Juan Rulfo</i>	268
Figura 15. Fotografía del volumen <i>Oaxaca: Juan Rulfo</i>	270
Figura 16. "Campesina cosechando tabaco". <i>México: Juan Rulfo fotógrafo</i>	271
Figura 17. <i>México en la Cultura</i> , 2 de octubre de 1955.....	276
Figura 18. <i>México en la Cultura</i> , 2 de octubre de 1955.....	276
Figura 19. <i>México en la Cultura</i> , 2 de octubre de 1955.....	277
Figura 20. <i>Sucesos para todos</i> , 19 de noviembre de 1963.....	278
Figura 21. <i>Sucesos para todos</i> , 19 de noviembre de 1963.....	279
Figura 22. <i>Sucesos para todos</i> , 10 de diciembre de 1963.....	281
Figura 23. <i>Sucesos para todos</i> , 10 de diciembre de 1963.....	282
Figura 24. "Tlahuitoltepec, Mixes, Oaxaca". <i>México: Juan Rulfo fotógrafo</i>	284
Figura 25. "Escena en un mercado". <i>México: Juan Rulfo fotógrafo</i>	285

Weselina Gacinska

**LAS MANIFESTACIONES CULTURALES DE LA MUERTE EN MÉXICO.
LA OBRA DE JUAN RULFO**

La siguiente tesis tiene como objetivo el estudio de los motivos antropológicos presentes en la obra de Juan Rulfo, enfocados especialmente desde la problemática mortuoria mexicana. Como marco teórico se ha empleado la metodología denominada "antropología literaria", que en el trabajo presentado ha sido aplicada a la totalidad de la producción artística de Rulfo, tanto literaria y ensayística, como fotográfica. Asimismo, en la investigación se ha realizado una revisión de planteamientos con respecto al análisis antropológico de las obras literarias desde el punto de vista de los críticos de literatura y desde el de los antropólogos.

El propósito de la antropología cultural y literaria supone la identificación del contexto cultural y la comprensión de sus significados, sus valores y sus limitaciones, así como de los cambios de configuraciones y de significados, las apropiaciones y la creación de nuevos referentes culturales. Estas son también las preguntas de investigación planteadas en el trabajo: estudiar el imaginario cultural de las obras, tanto el nacional como regional; buscar los posibles referentes religiosos sincréticos, y estudiar en profundidad las creencias mortuorias y el pensamiento mágico presente en las obras.

A lo largo de esta tesis doctoral se han resumido y analizado los artículos y ensayos no-literarios de la autoría de Rulfo acerca de la historia regional colonial y prehispánica, los artículos de corte antropológico dedicados a los pueblos amerindios, la identidad mexicana y el lugar de los pueblos indígenas en el México de medio siglo. Se ha tratado, por lo tanto, de establecer y definir las claves del pensamiento antropológico propiamente rulfiano, que posteriormente será aplicado a su narrativa.

El análisis literario se ha centrado sobre todo en las tradiciones y creencias sincréticas relacionadas con la muerte, además de en los temas clásicos de la antropología, tales como los viajes iniciáticos, los ritos de paso que conducen a la muerte, el simbolismo animal, los ciclos de la fortuna y el pensamiento mágico. Se ha decidido, además, concluir el trabajo de investigación con un estudio sobre la fotografía del escritor y su vinculación con la literatura, demostrando, así pues, lo que se denominó como "la unidad de la mirada" y que confirma la existencia de una coherencia en los planteamientos del autor aplicados a todos los aspectos de su creación artística.

THE CULTURAL MANIFESTATION OF DEATH IN MEXICO. THE WORKS OF JUAN RULFO

The following thesis aims to study the anthropological motives present in the work of Juan Rulfo, focused especially on the Mexican mortuary imaginary. As a theoretical framework, the methodology called "literary anthropology" has been used, which in the presented work has been applied to the totality of Rulfo's artistic production, both literary and essayistic, as well as photographic. Likewise, a review of approaches related to the anthropological analysis of literary works from the point of view of literature critics and anthropologists has been carried out.

The purpose of cultural and literary anthropology involves the identification of the cultural context and the understanding of its meanings, its values and its limitations, as well as changes in configurations and meanings, appropriations and the creation of new

cultural referents. These are also the research questions raised in the work: to study the cultural imaginary, both national and regional, of the literary works; to look for the possible syncretic religious referents, and to study in depth the mortuary beliefs and the magical thinking present in the works.

Throughout this doctoral thesis, articles and non-literary essays of Rulfo's authorship about colonial and pre-Hispanic regional history, anthropological articles dedicated to Amerindian peoples and their place in modern Mexico, the Mexican identity have been summarized and analyzed. The author has tried, therefore, to establish and define the key concepts of the anthropological thought of Juan Rulfo, that are later applied to his narrative.

Literary analysis has focused mainly on the syncretic traditions and beliefs related to death, as well as on the classic topics of anthropology, such as initiatory journeys, rites of passage that lead to death, animal symbolism, cycles of fortune and magical thinking. The research work concludes with a study of the writer's photography and its links with literature, demonstrating what is defined as "the unity of the gaze" and that confirms the existence of a coherence in the author's approaches to all aspects of his artistic creation.

1. Introducción

“Habrá siempre qué escribir sobre Juan Rulfo”. Estas palabras de Felipe Garrido (2004: 127) sirven como *leitmotiv* del presente trabajo de investigación, en el que, a pesar de la vastedad de la bibliografía secundaria, se intenta arrojar luz nueva sobre algunas lagunas. Han sido numerosos los estudios que, desde la aparición del volumen de cuentos *El llano en llamas*, han analizado e interpretado la obra rulfiana a partir de diferentes ángulos y distintas metodologías. La obra del escritor ha sido estudiada en profundidad como literatura telúrica o como literatura de la revolución. Se han interpretado los diferentes simbolismos, la problemática religiosa, la violencia y la venganza, el amor y la presencia de las mujeres en la novela y en los cuentos, su relación con el cine, hasta las intertextualidades con la literatura escandinava y, ante todo, norteamericana. Por esta razón:

Los escritores auténticamente clásicos, imperecederos, como Rulfo, tienen la ventaja de que siempre es posible releerlos y encontrar algo que no ha sido descubierto. No solamente porque cada nueva generación de lectores o cada nuevo lector de Rulfo lleguen a él con una experiencia y un punto de vista diferentes, sino porque, finalmente, lo que hace clásico a un escritor es su capacidad de tener sentido y significado para muchas generaciones (Garrido, 2004: 128).

Hoy en día Rulfo es un clásico indudable de la literatura mexicana y universal, consagrado y considerado por otros grandes escritores, tal es el caso de Carlos Fuentes, como el mejor escritor mexicano del siglo XX. En un artículo del suplemento *México en la Cultura*, Archibaldo Burns (1955: 3) en una anecdótica conversación con Sergio Magaña cuestiona la vigencia de la obra rulfiana. Las temáticas habituales del escritor, considerado ante todo como escritor de la tierra y de la revolución, se veían agotadas en el momento de la aparición de la breve nota. Se llega a formular una pregunta: “¿Crees que la obra de Rulfo perdure?”- pregunté. Dudó un instante. Después, con reserva: “Dos libros son muy pocos para perdurar. Sin embargo, ya hay en México una escuela rulfista” (Burns, 1955: 3). Hoy en día no cabe duda sobre la vigencia de la obra de Rulfo y su profundidad ficcional o literaria que sigue conduciendo a los investigadores a seguir analizando sus textos.

Una de las intenciones de la presente tesis es mostrar la obra de Juan Rulfo de manera más amplia. Sigue viva la idea de Juan Rulfo como autor de únicamente dos obras. Sin duda, *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* han ejercido una influencia incomparable sobre las letras hispanoamericanas, sin embargo, no son las únicas.

En este trabajo se brinda un espacio al análisis más exhaustivo de la novela *El gallo de oro*. Se incluyen, además, varios textos breves del ámbito de la antropología y la historia, y publicaciones póstumas como *Los cuadernos de Juan Rulfo* y el volumen prácticamente desconocido *Dónde quedó nuestra historia. Hipótesis sobre historia regional*. Con la inclusión de estas obras lo que se desea es romper el paradigma sobre la limitación de la obra de Rulfo, aportando los guiones, ensayos, prólogos y fotografías. Sin embargo, hay que tener en cuenta que no se incluye la inmensa obra ensayística sobre literatura y sus comentarios sobre otros autores, recogida por ejemplo en el volumen *Toda la obra*.

Otro objetivo de la presente tesis es estudiar la producción de Rulfo desde un punto de vista no tan habitual, es decir, desde el campo de la antropología literaria. En una entrevista para *The New Yorker* la escritora estadounidense Tessa Hadley (2016) habla de la ficción realista basada en la atención prestada al detalle, en el cual, como Sherlock Holmes, somos capaces de descodificar los mensajes culturales de manera inconsciente. El proceso del análisis cultural está constantemente presente en nuestras vidas. No tiene que ser explícito, con un mensaje portador de contenido cultural, una sugerencia puede resultar suficiente. Según la autora, para un escritor buscar los detalles en la narración es “construir un mundo de significados”. Puesto que, suscribimos plenamente esta reflexión, esta investigación tratará de aplicar al texto literario un soporte metodológico proveniente del campo de la antropología literaria y cultural.

La relación de Rulfo con la antropología ha sido estudiada y comentada recientemente por investigadores como Claudio Esteva Fabregat o Paulina Millán, quienes con más insistencia se han centrado en los aspectos biográficos relacionados con este ámbito. Esteva Fabregat (2010: 188) resalta el hecho de que Juan Rulfo, gracias a sus trabajos en Oaxaca y Veracruz, “estaba muy influenciado por su conocimiento y actividad personal dentro de la Antropología mexicana”. Consideramos, por tanto, que explorar esta parte de la producción rulfiana, como autor de textos vinculados con la disciplina antropológica, así como aportar un punto de vista antropológico a la obra literaria,

constituye un proyecto de investigación novedoso. La especificidad de la empresa, junto con la necesidad de compaginar la investigación con la vida laboral no-académica, hace que el presente trabajo se caracterice por su brevedad. Ha sido nuestra intención realizar una tesis limitada a los aspectos que no se han estudiado previamente al detalle. En este punto resulta necesario recalcar la importancia de la estancia de investigación realizada entre enero y abril de 2018 en el Colegio de México bajo la dirección de prof. Anthony Stanton. A continuación, se realizará un recorrido por los capítulos que conforman la tesis doctoral, describiendo brevemente sus contenidos y objetivos.

El capítulo 2, "Antropología literaria: el estado de la cuestión", se centra en la delimitación de la propia expresión *antropología literaria* y sus posibles aplicaciones en la obra en cuestión. Una de las premisas más relevantes para este trabajo es la consideración de la antropología literaria como análisis de las informaciones culturales implícitas, comunes para una época o un estilo literario, que transmiten a los lectores los significados contextuales. Consideramos que la obra literaria, aparte de su componente creativo, contiene además una serie de metáforas y símbolos culturales, fruto de su contextualidad, la intertextualidad, los estudios predominantes de cada periodo histórico y de la disposición o *habitus*, en términos de Bourdieu, del autor. Hay que tener en cuenta que precisamente el texto literario, no sujeto a la rigurosidad científica, histórica o sociológica, al contener los componentes culturales, los modifica. De allí que el deber del antropólogo literario que se dedica a analizar estos procesos de cambios sea evaluar el uso que hace el autor del imaginario cultural colectivo y los nuevos significados que les otorga creando una nueva calidad. Las transformaciones semióticas y la hibridación cultural, propia del siglo XX y aún más vigente en el XXI, dan como fruto múltiples polivalencias de los significados tradicionales. A lo largo de este primer capítulo se hace uso frecuente de términos como *culturemas*, *ideologemas* o *imaginarios*, entendidos y aplicados desde la antropología para referirnos a las "piezas" de significados culturales posibles de extraer de la totalidad de la cultura o contexto, identificables en la obra literaria. Como ejemplo pueden servir las creencias respecto a la vida *post mortem* en el México campesino de siglo XX, los rituales concretos como la peregrinación, o la tradición de las peleas de gallos propia de México. La antropología literaria ayudará a estudiar estos fenómenos culturales con las fuentes propias del contexto cultural, con apoyo de las teorías antropológicas clásicas. El objetivo al emplear esta metodología es estudiar las variaciones, hibridaciones y transformaciones de los significados

considerados como tradicionales, establecer su presencia y función en la obra de Rulfo, así como analizar el abundante fondo cultural de la creación del autor mexicano. Este enfoque, en nuestra opinión, exige un acercamiento y un análisis temático, por lo que la construcción del mismo se ciñe a los aspectos seleccionados del análisis, en vez de la cronología de las obras publicadas. La única excepción es el capítulo 5 dedicado a la novela *El gallo de oro*, debido a su especificidad y notables diferencias temáticas respecto al resto de la obra.

El siguiente capítulo, titulado "Rulfo ante el estudio antropológico", constituye la continuación del estado de la cuestión, esta vez enfocado a la recepción crítica de la obra de Rulfo desde los estudios antropológicos. Los especialistas cuyas investigaciones se citan, entre ellos Anthony Stanton, Mauricio Zabalgoitia, William Rowe, Francisco Antolín, Claudio Esteva Fabregat, han establecido diferentes maneras de acercarse a la narrativa rulfiana, todos ellos recurren a la mitocrítica o las estructuras antropológicas. Se polemiza con las posturas aztequistas, como las de Zabalgoitia o Rowe, apostando por las reflexiones que ponen mayor hincapié en las estructuras antropológicas universales, que a menudo aluden a la interpretación de los arquetipos, pero tienen un fundamento fuerte en la teoría antropológica. El texto modélico que ha servido como base del presente trabajo ha sido el artículo de Anthony Stanton (1988) "Estructuras antropológicas en Pedro Páramo", puesto que, tal como esta tesis, se concentra ante todo en el contexto particular mexicano y los paradigmas del imaginario propio de la cultura mexicana. En el capítulo 3 se realiza una revisión crítica de las diferentes propuestas, que posteriormente serán utilizados como apoyo en el propio análisis literario.

El capítulo 4, "La aproximación de Juan Rulfo a la antropología", está enfocado en parte a los aspectos biográficos de la vida del escritor relacionados con la antropología y que han dado como resultado varios ensayos acerca de la etnología de los pueblos indígenas mexicanos, la historia colonial, así como contemporánea, además de las reflexiones sobre el formato de inclusión de las culturas nativas en México. Los textos de la autoría de Rulfo analizados en esta parte de la tesis abarcan un periodo de tiempo muy amplio, desde 1942 hasta 1986, incluyendo el ensayo póstumo *Dónde quedó nuestra historia. Hipótesis sobre historia regional*. La lectura que se realiza parte de los principios del indigenismo como movimiento en el que Rulfo estaba involucrado desde los trabajos en la Cuenca de Papaloapan hasta su trabajo editorial en el Instituto Nacional Indigenista. El propósito de esta parte es realizar un análisis y una descripción detallada de los textos

poco conocidos, o desconocidos, en los cuales Rulfo expresa varias opiniones y posturas acerca de los aspectos mencionados, construyendo una especie de pensamiento antropológico propio, aunque en gran medida derivado del indigenismo como ideología predominante. Además, debido a que dichos textos carecen de fundamentos académicos, aportamos el sustento a las propuestas de Rulfo, bien para señalar algunos de los errores, o bien para arrojar más luz sobre las cuestiones planteadas por el autor. Consideramos que, aunque se trata de textos no-literarios, su presencia en la tesis es indispensable, no solamente porque hasta la fecha no han recibido un tratamiento crítico, sino porque mantienen una notable coherencia de pensamiento del autor. Además, los ensayos en cuestión justifican la aplicación de la antropología como metodología escogida para el estudio, por los amplios conocimientos del escritor sobre el tema y su dedicación a esta área de estudios.

‘La revisión temática de la muerte’ es una sección que introduce la temática crucial para este trabajo que es la muerte en el contexto cultural mexicano. Primero, el objetivo es establecer un punto de partida para la comprensión del fenómeno, tan explotado por la cultura popular, como es la relación de los mexicanos con la muerte, más allá de la celebración del Día de Muertos, con la cual tratamos de polemizar, buscando, por un lado, los mencionados *culturemas* incrustados en el imaginario nacional pero, por el otro, mostrando la variedad de las creencias y las lagunas en la comprensión del fenómeno. Para establecer este punto de partida recurrimos a una variedad de opiniones, muchas provenientes de los principios del siglo XX, que en gran medida han contribuido a la formación del imaginario mortuorio mexicano y que gozaban de mucha importancia en el auge de la actividad intelectual de Rulfo. El objetivo del capítulo 5 es primero establecer una base teórica y terminológica para poder hablar de la temática mortuoria teniendo en cuenta un amplio abanico de aspectos y, posteriormente, aplicar estas propuestas a los textos con gran predominio de *Pedro Páramo* como novela mortuoria por excelencia. Se desea encontrar los referentes culturales respecto al tema de la comunicación entre los vivos y los muertos y las creencias acerca de la vida *post mortem*. También, el capítulo ofrece un acercamiento poco explorado a la problemática de la relación del sonido con la muerte, más allá de la interpretación de los murmullos como voces de los muertos. La finalidad de nuestra propuesta es demostrar que en numerosos casos en la narrativa rulfiana la muerte está acompañada de un sonido inusual y llamativo, constituyendo una especie de marca personal del autor.

En el apartado “Los ritos de paso y los caminos hacia la muerte” se propone la vinculación de los movimientos realizados por los personajes literarios con los ritos de paso, considerados como ritos iniciáticos. El objetivo del capítulo 6 es mostrar el movimiento en la narrativa rulfiana, por un lado, como una iniciación hacia la muerte y, por el otro, como la expresión de la liminalidad *per se*. Nos servimos de los estudios de geopoética y recurrimos a las culturas indígenas del occidente mexicano para rastrear las rutas tradicionales de peregrinaciones. Se desea hacer un hincapié especial en el tema del sincretismo religioso, representado con mucha intensidad en el relato “Talpa”. Consideramos este capítulo como una de las aportaciones más originales de la tesis, debido a su honda base teórica, así como propuesta de interpretación novedosa. Aunque el espacio en la narrativa de Rulfo se ha estudiado en varias ocasiones y desde numerosos ángulos (Comala como paraíso perdido, como infierno, como limbo, Luvina como una “antesala de la muerte”, etc.), nunca se ha prestado suficiente atención a la problemática del simbolismo de los trayectos realizados. Agregando este aspecto a la investigación literaria, se abre una nueva vía de análisis.

El capítulo 7, titulado “El pensamiento mágico en *El gallo de oro*”, pone en relieve la estructura de la novela y sus numerosas vinculaciones simbólicas, especificando el estudio del simbolismo animal. Además, centraremos la atención en la problemática de las peleas de gallos ya que ha sido poco, o nada, tratada en la literatura. En esta investigación se han buscado referentes a dicha práctica cultural en el suelo mexicano para realizar una comparación exhaustiva. Este recurso de análisis confirma la utilidad de la antropología literaria, que permite ver a fondo los culturemas mexicanos presentes en una obra, que hasta el momento, ha sido estudiada como un relato sobre los reveses de la fortuna.

La tesis concluye con el capítulo sobre “La obra fotográfica de Juan Rulfo”, en el cual ampliamos el estudio antropológico de la obra de Rulfo con las fotografías del autor. El objetivo de esta parte es sistematizar y evaluar las recientes publicaciones fotográficas, definir el lugar de Rulfo en el panorama de la fotografía mexicana y tratar de realizar una descripción contextualizada y ecfrástica de algunas imágenes seleccionadas. El repertorio fotográfico escogido se ciñe temáticamente a los aspectos tratados a lo largo de la tesis. Por tanto, el objetivo es cerrar el presente trabajo con una contraparte visual relacionada con las labores antropológicas del autor.

Introduction

“There will always be something to write about Juan Rulfo”¹. These words by Felipe Garrido (2004: 127) serve as the *leitmotiv* of the present research work, which, despite the vastness of the secondary bibliography about the author, uncovers lacunae on which to shed new light. There have been numerous studies that, since the appearance of the volume of short stories *The Plain in Flames*, have analyzed the Rulfian corpus from different angles and with different methodologies. Rulfo’s works have been studied in depth as telluric literature and as literature of revolution, they have interpreted different symbolisms, the treatment of religion, love and the presence of women in the novel and in the stories, the relationship between literature and cinema, and even intertextualities with Scandinavian and, above all, North American narrative.

Authentically classic, imperishable writers, like Rulfo, have the advantage that it is always possible to reread them and find something that has not been discovered. Not only because each new generation of readers or each new reader of Rulfo approach him with a different experience and point of view, but because, ultimately, what makes a writer classic is his ability to generate new sense and meaning for many generations (Garrido, 2004: 128).

Today Rulfo is an undoubted classic of Mexican and universal literature, consecrated and considered by other great writers, such as Carlos Fuentes, as the best Mexican writer of the twentieth century. In an article of the newspaper supplement *México en la Cultura*, Archibaldo Burns (1955: 3) in the conversation with Sergio Magaña, questions the validity of the Rulfian work. The usual literary themes of the writer, considered above all as a writer of the land and the revolution, were exhausted at the time of the appearance of this brief press note. The journalist asks his conversation partner: “Do you think Rulfo's work will last?, I asked. He hesitated a moment. Then, with reservation: -Two books are too few to last. However, there is already a Rulfian school in Mexico” (Burns, 1955: 3). Nowadays there is no doubt about the validity of Rulfo's work and its depth that continues to lead researchers to continue analyzing his texts.

¹ Todas las traducciones de las citas al inglés son nuestras. All the translations of the citations from Spanish to English are ours.

One of the aims of this thesis is to show the work of Juan Rulfo more broadly. The idea of Juan Rulfo being an author of just two works still prevails among readers and a number of scholars. Without a doubt, *The Plain in Flames* and *Pedro Páramo* have influenced Latin American literature greatly; however, they are not the author's only works. In this dissertation we want to carry out a more exhaustive analysis of the novel *The Golden Rooster*, as well as include several short texts from the field of anthropology and history, and posthumous publications such as *Cuadernos de Juan Rulfo* and the practically unknown volume *Dónde quedó nuestra historia. Hipótesis sobre historia regional*. With the inclusion of these works, the goal is to break the paradigm on the limitation of Rulfo's work, considered only as a composition of two classic volumes, and also taking into consideration scripts, essays, prologues and photographs. However, we must bear in mind that the immense essay work on literature and his comments on other authors, included, for example, in the volume *Toda la obra*, are omitted for the purpose of this research.

Another objective of the present thesis is to study the work of Rulfo from an uncommon point of view, that is, from the field of literary anthropology. In an interview for *The New Yorker*, the American writer Tessa Hadley (2016) talks about realistic fiction based on attention paid to detail, in which, like Sherlock Holmes, we are able to decode cultural messages in an unconscious way. The process of cultural analysis is constantly present in our lives. It does not have to be explicit, as it is enough with a message that carries cultural content or a suggestion. According to the author, for a writer to find the details in the narrative is to "build a world of meanings". Since we fully support this reflection, this research will try to apply a methodological support coming from the field of literary and cultural anthropology to the literary texts.

Rulfo's relationship with anthropology has been studied and commented on recently by researchers such as Claudio Esteva Fabregat or Paulina Millán, who have focused more on the biographical aspects related to this field. Esteva Fabregat (2010: 188) highlights the fact that Juan Rulfo, thanks to his work in Oaxaca and Veracruz, "was very influenced by his knowledge and personal activity within Mexican anthropology". We consider, therefore, that exploring this part of the Rulfo's production, as the author of texts related to the anthropological discipline, as well as providing an anthropological point of view to the literary work, constitutes a novel research project. The specificity of the study, together with the necessity to arrange and balance the research with non-

academic work duties, make this work concise and condensed. It has been our intention to limit this dissertation to aspects that have not been previously deeply studied, instead of expanding the text to other areas, like the one mentioned earlier. In the following pages, each section of the doctoral thesis will be summarized, briefly describing the contents and study objectives of each of them.

Chapter 2 *Literary Anthropology: the State of the Question* focuses on the delimitation of the term "literary anthropology" itself and its possible applications to the narrative work. One of the most relevant premises for this dissertation is the consideration of literary anthropology as an analysis of implicit cultural information, common to an era or a literary style, which transmits contextual meanings. We consider that the literary work, apart from its creative component, also contains a series of cultural metaphors and symbols as a result of the context, intertextuality, the predominant studies of each epoch and the disposition, or *habitus* in terms of Bourdieu, of the author. We must bear in mind that the literary text, not subjected to scientific, historical or sociological rigor, in containing the cultural components, modifies them. Hence it is the duty of the literary anthropologist to analyze these processes of change and evaluate the use that the author makes of the collective cultural imaginary and the new meanings that they grant them. Semiotic transformations and cultural hybridization, typical of the twentieth century and even more valid in the twenty-first, result in multiple polyvalences of traditional meanings. Throughout these pages there is frequent use of terms such as *culturemas*, *ideologemas* or *imaginaries*, understood and applied from the anthropological perspective, to refer to the "pieces" of cultural meanings that can be extracted from the totality of the culture or context, identifiable in the literary work. For example, the beliefs about *post mortem* life in twentieth-century peasant Mexico, specific rituals such as the pilgrimage, or the tradition of cockfighting are considered *culturemas*. Literary anthropology will help to study these cultural phenomena in connection with specific cultural context, and with the support of classical anthropological theories. The objective of using this methodology is to study the variations, hybridizations and transformations of meanings that are considered traditional, to establish their presence and function in Rulfo's work, as well as to analyze the abundant cultural background of the creation of the Mexican author. This method, in our opinion, requires a thematic analysis, rather than a historical-literary approach, so the construction of the contents follows selected aspects of the analysis instead of the chronology of the published works. The only exception is

Chapter 5 dedicated to the novel *The Golden Rooster*, due to its specificity and notable thematic differences in contrast to the rest of the work.

The following chapter, entitled *Rulfo: the Anthropological Study*, is an extension of the state of the question, now focusing on the critical reception of Rulfo's work from the anthropological point of view. The specialists whose studies are cited, among them Anthony Stanton, Mauricio Zabalgoitia, William Rowe, Francisco Antolin, Claudio Esteva Fabregat, have established different ways of approaching the Rulfian narrative, all of them linked to myth-criticism or anthropological structures. We contest the Aztecist positions, such as those of Zabalgoitia or Rowe, preferring the reflections that place greater emphasis on universal anthropological structures, often appealing to the interpretation of archetypes, but which, nevertheless, have a strong foundation in anthropological theory. The model text that has served as the basis of this work was the article by Anthony Stanton (1988) "Estructuras antropológicas en Pedro Páramo", since, like this thesis, it focuses primarily on the particular Mexican context and the paradigms of the imaginary typical of Mexican culture. In Chapter 3 a critical review of the different proposals is carried out, which will later be used as support in the literary analysis itself.

Chapter 4, *Juan Rulfo's Approach to Anthropology*, is focused in part on the biographical aspects of the writer's life related to anthropology, which inspired several essays on the ethnology of Mexican indigenous peoples, colonial and contemporary history, in addition to reflections on the inclusion of native cultures in the general Mexican cultural reference. The texts authored by Rulfo that are analyzed in this part of the thesis cover a very long period of time, from 1942 to 1986, including the posthumous essay *Dónde quedó nuestra historia. Hipótesis sobre historia regional*. The reading is based on the principles of *indigenismo* as a movement in which Rulfo was involved from the time of his projects in the Papaloapan Basin, to his editorial work at the National Indigenous Institute (Instituto Nacional Indigenista). The purpose of this section is to carry out an analysis and a detailed description of these little-known or unknown texts, in which Rulfo expresses various opinions and positions on the aforementioned topics, building a kind of anthropological thought of his own, although to a large extent derived from *indigenismo* as the predominant ideology. In addition, since these texts lack academic foundations, we offer a critical reading of Rulfo's proposals, either to point out some of the errors, or to shed more light on the questions raised by the author. We consider that, although these are non-literary texts, their presence in the thesis is

indispensable, not only because until now they have not been approached critically, but also because they maintain a remarkable coherence with the author's general ideas. In addition, the essays in question justify the application of anthropology as the methodology chosen for the study, due to the writer's extensive knowledge of the subject and his dedication to this area of study.

The Thematic Review of Death is a chapter that introduces the crucial theme for this work that is death in the Mexican cultural context. First, the objective is to establish a starting point for the understanding of a phenomenon so exploited by popular culture as is the relationship of Mexicans with death. We critique the general view of the celebrations of the Day of the Dead by searching for the previously mentioned *culturemas*, embedded in the national imaginary, and also by showing the variety of beliefs and gaps in the understanding of the phenomenon. To establish this starting point, we adduce a variety of opinions, many of them originating in the early twentieth century, which have largely contributed to the formation of the Mexican mortuary imagery and which were very important at the time of Rulfo's intellectual activity. The objective of Chapter 5 is to establish a theoretical and terminological basis to be able to talk about the mortuary theme, taking into account a wide range of aspects, and then apply these proposals to the texts, *Pedro Páramo* above all, as a mortuary novel *par excellence*. We seek particularly to identify and explain cultural references regarding the subject of communication between the living and the dead and beliefs about post-mortem life. Also, the chapter offers a little-explored approach to the problematic of the relationship between sound and death, beyond the interpretation of murmurs as voices of the dead. The purpose of our proposal is to demonstrate that in many cases in Rulfian narrative, death is accompanied by an unusual and striking sound, constituting a kind of personal mark of the author.

The section *The Rites of Passage and the Roads to Death* links the movements carried out by the literary characters with rites of passage, considered as rites of initiation. The aim of Chapter 6 is to show that the movement in Rulfian narrative is, on one hand, an initiation towards death, and on the other, an expression of liminality *per se*. We use geopoetics studies and we turn to the indigenous cultures of western Mexico to trace the traditional routes of pilgrimages in order to make a special emphasis on the topic of religious syncretism, represented with great intensity in the story "Talpa". We consider this chapter as one of the most original contributions of the thesis, due to its firm

theoretical basis, as well as a novel proposal of interpretation. Although the space in Rulfo's narrative has been studied on several occasions and from numerous angles (Comala as a lost paradise, as hell, as a limbo, Luvina as a "prelude to death", etc.), the symbolism of the journeys has not been studied thoroughly. These considerations, added to the literary research, in our opinion open new avenues of analysis.

Finally, Chapter 7 titled *Magical Thought in The Golden Cockerel* highlights the structure of the novel, its numerous internal symbolic links, as well as the study of animal symbolism. In addition, since the problem of cockfighting in literature has not been studied extensively, we refer to this cultural practice in Mexico and offer a comparison. This research method confirms again the usefulness of literary anthropology, which allows for deeper perception of the Mexican *culturemas* present in a work of fiction that until now has only been studied as a story about the setbacks of fortune.

The thesis closes with the chapter *The Photographic Work of Juan Rulfo*, in which we extend the anthropological study of Rulfo's work to the author's photographs. The aim of this section is to systematize and evaluate recent photographic publications, define Rulfo's place in the panorama of Mexican photography and carry out a contextualized and ekphrastic description of selected photographs. Bearing in mind the vastness of the author's photographic production, the selection of images is thematically bound to the topics treated throughout the thesis. Therefore, the objective is to close this dissertation with a visual counterpart related to the anthropological work of the author.

2. Antropología literaria: el estado de la cuestión

Todas las verdades se tocan.

Andrés Bello

Nos equivocamos al decir: yo pienso.

Deberíamos decir: me piensan

Arthur Rimbaud

En las últimas décadas se observa un auge en el interés por la antropología literaria y, aunque todavía no están delimitados los confines del término, han surgido numerosos debates acerca de su papel y significado en la investigación literaria. Su relación cercana con la antropología filosófica y cultural, sociología, hermenéutica y semiótica ofrece múltiples vías de interpretación, dependiendo del aspecto de la obra analizada y convirtiendo dicha disciplina en un aporte complementario al estudio de la imagen del hombre, de su comportamiento simbólico y de los imaginarios culturales en los cuales se desenvuelve. Puesto que no existe una definición clara del término, solamente apuntes de diferentes escuelas y autores que se presentarán a continuación, uno de los principales problemas es el predominio de una de las disciplinas en la praxis y un notable caos metodológico. Sin duda, es una de las metodologías más interdisciplinarias, como demuestra la variedad de los acercamientos y vías de interpretación.

Ewa Kosowska (2007) realiza una distinción básica entre dos variantes del estudio antropológico de la obra literaria:

- Antropología cultural de la literatura: un estudio que parte de la antropología cultural y ayuda a reconocer las diferencias o semejanzas entre los contextos culturales de diferentes comunidades, así como otorgar el sentido más preciso y profundo a los *culturemas* presentes en la obra.
- Antropología literaria (pol. *antropologia literaturoznawcza*): hace hincapié en el aspecto ontológico de la obra, estudia el proceso creativo y su filosofía, teniendo en cuenta los procesos receptivos e interpretación.

Según la investigadora (Kosowska, 2007: 20), un antropólogo que procura analizar un texto literario puede observar y extraer las informaciones involuntarias, comunes para las obras de una época o lugar. La originalidad de la obra cede su lugar a una serie de funciones estéticas que pueden formar parte del contexto cultural. El propósito de la antropología cultural y literaria supone la identificación de este contexto y la comprensión de sus significados, valores y limitaciones.

A su vez, Miguel Alvarado Borgoño (2011: 17) propone la siguiente definición de la antropología literaria y los modos de trabajarla. Principalmente, el crítico chileno enfatiza el hecho de que

la textualidad antropológica no se circunscribe a la *exótica* profesión del antropólogo, sino que su ambición es ampliar los alcances de esta textualidad. [...] La antropología literaria no es propiedad de los antropólogos, pero requiere para su práctica de la liberación de la distinción maniquea entre ciencia y literatura.

Además, la antropología literaria debe aportar el conocimiento del hombre. Es un estudio literario (la literatura no deja de cumplir la función de la fuente primordial), incluyendo el fondo teórico y las herramientas construidas por la antropología cultural (Gomółka, 2007: 155). Hay que tener en cuenta que la cultura constituye un elemento básico de la definición de la naturaleza humana y está formada por sistemas simbólicos que funcionan a través de las metáforas y combinaciones de textos y otros productos culturales, al igual que intercambios entre ellos. Según Mario J. Valdés (1995: 102), “la idea metafórica tiene implicaciones icónicas, así como relaciones manifiestas y encubiertas con otros textos, pues es un producto cultural”.

El texto literario sirve como el anclaje, donde el análisis filológico-estilístico es imprescindible, y la problemática cultural como matriz de cada texto constituye la meta. Así, el análisis de la *mimesis* se convierte en el problema antropológico fundamental. Siguiendo a Auerbach, Rafał Koschany (2007: 103) propone *Ansatz* explicado como el punto de partida, inicio, o las circunstancias, necesarias para tener en cuenta tanto en el trabajo del filólogo, como el protagonismo de la propia literatura. El autor dirige la metodología de investigación de la antropología literaria hacia una interpretación del texto, donde ese está inscrito en un contexto particular. El comentario del crítico literario “disminuye la distancia entre el horizonte del autor, y el horizonte del lector, y encuentra la función de lo que está sujeto al comentario” (Koschany, 2007: 99). El propio término

implica expansión, ir más allá del significado, o como matiza Wolfgang Holdheim (1985: 627), *adición, apéndice, crecimiento*. El crecimiento entendido como transformación de una parte que gradualmente adquiere un mayor significado, para convertirse posteriormente en un punto de referencia y una totalidad *per se*. Siguiendo a Auerbach, Holdheim (1985: 628) recuerda su metáfora de radiación que supone que la totalidad está potencialmente encerrada en una parte. Esta pieza, a su vez, como fenómeno permite sintetizar el despliegue de la totalidad, hasta que su luz radiante ilumina el paisaje histórico o cultural completo. Los demás matices del término implican *tendencia, disposición o penetración*. *Ansatz* expresa la naturaleza interrogativa del conocimiento y la necesidad de asumir el carácter perspectivo del saber. Además, el interés del antropólogo literario reside en evaluar los procesos de cambios, entender el contexto del bagaje cultural y el propio mecanismo de los cambios, donde la literatura desempeña el papel de uno de los factores de estas transformaciones.

El origen de los estudios interdisciplinares puede hallarse en el término *Cultural Studies*, que según William Rowe (1996: 36) ha emergido como consecuencia de los vertiginosos cambios culturales del siglo XX, ante todo relacionados con los movimientos políticos y sociales, así como la existencia de las fronteras cada vez más borrosas entre las disciplinas artísticas. Por lo tanto, los estudios culturales suponen el estudio de las fronteras y de los intercambios. Rowe indica también el problema con las nomenclaturas dentro de los *Cultural Studies*, que tienden a la antropologización del término *cultura* (en su definición clásica vinculada con la cultura nacional, regional o étnica). Esto supone la exclusión de los aspectos de la cultura popular o la oposición entre la cultura de élites y lo popular (lo que incluye, por ejemplo, las telenovelas, la novela rosa, la cultura del fútbol, etc.). En el presente trabajo la definición predominante de la cultura se ciñe a la tendencia antropológica, aunque también tratará de romper la visión anglosajona añadiendo los matices sobre los estudios culturales latinoamericanos, dada la especificidad de la temática tratada.

Según el modelo cultural antropológico, la cultura está sujeta a un cambio constante, donde varios constructos culturales permanecen en movimiento y padecen cambios, conscientes y también involuntarios. Uno de los primeros en percibir la pluralidad de influencias en el seno de cada cultura, los intercambios y su historicidad ha sido Franz Boas, quien abogó por lo que hoy en día llamaríamos el mestizaje. Según Boas (2010), no existe una cultura que no haya padecido influencia de alguna otra, todo

desarrollo está basado en la difusión, por lo que la visión evolucionista y lineal carece de fundamento por considerar las culturas como fenómenos aislados y suspendidos en el vacío.

La literatura es una muestra artística de este cambio, pero también un documento del movimiento (Czapik Lityńska, 2007: 36). Lo que constituye el interés primordial para el antropólogo literario son las transformaciones semióticas en el plano de la enunciación y del enunciado (Alvarado Borgoño, 2011: 71). Este trabajo se vuelve particularmente intenso en los últimos años, puesto que con el desarrollo de la globalización podemos observar la rápida hibridación cultural, el florecimiento de las polivalencias y los rápidos cambios de significados tradicionales.

Iber H. Verdugo en su libro *Un estudio de la narrativa de Juan Rulfo* propone un análisis de la obra de Rulfo desde una dimensión antropológica, utilizando para ello el concepto de *ideologemas*: “la ideología subyacente en la forma-sentido” (Verdugo, 1982: 15). Verdugo tiene en cuenta la dimensión del lenguaje como la organización de significantes y significados:

Cada uno de los niveles está construido por elementos relacionados en una organización dinámica en la que se conducen desde un estado a otro a través de una serie de *transformaciones*, por evolución o cambio, que se analizarán por ser fundamentos de significado y sentido (Verdugo, 1982: 22).

Se trata entonces de un estudio de mentalidades, teniendo en cuenta los contextos históricos y culturales, así como las dinámicas entre los grupos. El investigador divide su estudio en varios niveles, de acuerdo con las propuestas de A. J. Greimas. En cuanto a las dimensiones del significado y sentido, las más relevantes para este trabajo, Verdugo destaca la dimensión histórica, mítica y estética. La segunda está definida como “connotaciones de creencias y concepciones mitológico-religiosas o mágicas” (Verdugo, 1982: 22). Agrega, además, que todas estas dimensiones se muestran como “manifestaciones ideológicas”, es decir, los *ideologemas*.

Una de las propuestas principales que se desea realizar es considerar la obra literaria como material antropológico. Bajo ningún concepto se trata de desestimar el aspecto de la creatividad ni la originalidad de la obra, sino considerar al escritor un antropólogo que escoge para la narración ciertos elementos de su entorno y su contexto

cultural. Dicha elección, efectuada por el autor, forma parte de la labor antropológica, ya que él mismo está eligiendo, transformando y manipulando los contenidos culturales.

Anna Gomóła (2007: 156) recuerda que hay que recurrir a los textos filosóficos o los estudios históricos de la literatura porque son testigos de los cambios y capacidades intelectuales de los escritores y artistas de la época. Adelantando el proceso de análisis, la obra de Carlos Fuentes sirve como ejemplo de la reinvención del mito prehispánico para introducirlo en la realidad neocapitalista de México. Los elementos mitológicos son cambiados deliberadamente, el autor suprime la gran parte de sus significados culturales y realiza un juego posmoderno con la polisemia de las figuras precolombinas.

Ward H. Goodenough (1981) sostiene que la cultura es un conjunto de códigos ideados y su espacio está situado en la consciencia humana. La dimensión de la conciencia psíquica del individuo no tiene correlación plena con su conciencia cultural, pero determina su concepto de conocimiento. Si bien la literatura, como arte de la palabra, puede estar sujeta a la interpretación (también efectuada a través de la palabra), la literatura, como un producto cultural complejo, establece numerosos vínculos con el contexto cultural dentro del cual está inscrita. El sujeto y la base del estudio antropológico cultural son las conexiones de diferentes artefactos y productos de la cultura entrelazados a pesar de sus diferencias. Lo que los une es el contexto y la tradición (Kosowska, Jaworski, 2005: 13). Acerca del término de tradición, la investigadora polaca recuerda los tres mecanismos básicos del funcionamiento de la cultura como un sistema íntegro y duradero: acumulación, transmisión y transformación. La formación de la tradición y de la identidad no tendría lugar sin la acumulación de experiencias justificadas y verificadas socialmente, ampliamente reconocidas por los miembros de cada sociedad. Harry F. Wolcott (1991: 257) cita el término *enculturation* acuñado por Melville Herskovitz. En este proceso el individuo aprende "the customary ways of thinking and acting that make up the culture that distinguishes his society from other human groupings". Tomando esta definición como base para su punto de vista, si multiplicamos la labor individual de cada miembro de la sociedad, llegamos a la idea de *propriospect*, entendido como la totalidad de los puntos de vista subjetivos e individuales sobre la cultura, cuyos contenidos están formados a base de la experiencia personal. En definitiva, el término se interpreta como la versión única de la cultura que cada uno crea a partir de su experiencia². Esta totalidad

² Los estudios de H.F. Wolcott (1991) se concentran principalmente en las relaciones entre la cultura y el individuo (*culture-and-personality studies*) y aboga por la diversidad de los hábitos individuales reflejada

de los diferentes *propriospects* se denomina como *culture pool* de la sociedad y equivale a la suma de las experiencias y del conocimiento de todos los miembros de la sociedad. Hay que tener en cuenta que dicho término enfatiza los logros y las competencias positivas de los miembros de la sociedad, y su capacidad de cambio e influencia sobre las estructuras tan complejas como las redes culturales. De ahí que cuando hablamos de la *construcción* de la identidad o de la cultura, la metáfora evoca una imagen dinámica y activa del proceso propensa al cambio.

Por otro lado, se puede agregar que la antropología literaria propone estudiar la obra como un elemento de las poéticas históricas consecutivas, donde queda plasmado el imaginario de cada época particular que incluye sus filosofías propias, conceptos artísticos o la atmósfera espiritual de su tiempo. Magdalena Rembowska Plóciennik (2007: 95) reconoce que estas ideas convertidas en formas artísticas forman parte de la cultura literaria de su tiempo, pero son capaces de remitir al investigador a algo más profundo que el mero contexto: a lo universal. Sin embargo, bajo otro punto de vista, que será una de las premisas defendidas en el presente trabajo, la interpretación cultural de un texto literario sólo puede llevarse a cabo en los aspectos seleccionados para evitar el riesgo de convertirse en un estudio universalista.

Debido a su acercamiento demasiado general al problema del mito y símbolo, uno de los enfoques más problemáticos está representado por los críticos Northop Frye (2007) y Daniel Russel Brown (2007), para quienes la antropología literaria consiste en la búsqueda de arquetipos, dado el origen de la narrativa en el ritual, el mito o el cuento tradicional. Estas categorías primordiales, según los críticos, pueden encontrarse en la narrativa actual como su fuente y base. Brown (2007: 217) cita a W.K. Gordon: "The basic contention of archetypal criticism is that literary expression in an unconscious product of the collective experience of the entire species. As such, literature is therefore integrally related with man's culture past". Uno de los propósitos más relevantes del *archetypal criticism* es la búsqueda de los símbolos, ídolos y templos mentales en literatura, y estudiarlos en todos sus aspectos. No obstante, en la tesis no se recurrirá a un estudio arquetípico en gran medida, por considerarlo reduccionista para sus propósitos.

en la preparación de la sociedad para los cambios y su rápida aceptación. Muchas veces el término *propriospect* ha sido equiparado con el idiolecto, representando la misma idea, pero aplicada a las estructuras culturales.

Una de las metodologías que más impacto ha tenido tanto en el estudio etnológico como en *Cultural Studies* es el enfoque propuesto por Clifford Geertz (2000), que ha conseguido el maridaje de la antropología con la narración o narratología³. Según Adam Kuper (1999: 66), Geertz ha enriquecido los estudios antropológicos con una nueva teoría de la cultura, pero los críticos recuerdan que el amplio uso de las metáforas, su estilo literario y el afán de comparación de los fenómenos sociales con la literatura no ayudan a desarrollar una teoría antropológica sólida, ni tampoco resuelven las contradicciones internas de sus análisis. El propio Geertz (2000: 24) dice:

Hacer etnografía es como tratar de leer (en el sentido de *interpretar un texto*) un manuscrito extranjero, borroso, plagado de elipsis, de incoherencias, de sospechosas enmiendas y de comentarios tendenciosos y además escrito, no en las grafías convencionales de representación sonora, sino en ejemplos volátiles de conducta modelada.

Para algunos, como Ewa Kosowska y Eugeniusz Jaworski (2007), Clifford Geertz es un configuracionista, ya que sus metáforas y sus métodos de análisis están sujetos a un experimento caleidoscópico, donde es posible juntar tanto las diferentes disciplinas como diferentes aspectos del estudio y obtener un resultado válido. Para los investigadores que se balancean entre literatura y antropología, este enfoque resulta muy útil. Actualmente, lo más extendido en la antropología, a pesar de la diversidad de metodologías, es la investigación de los aspectos específicos de la cultura, y esto puede considerarse la herencia directa de los trabajos de Geertz. Resulta más fácil y coherente estudiar un aspecto concreto que procurar establecer una clave o método de investigación para una cultura completa.

³ En el otro extremo de estas reflexiones, Kosowska y Jaworski realizan una observación sumamente relevante sobre la relación entre la narrativa y la antropología, recordando el impacto de los *Diarios* de B. Malinowski. Tratar el discurso antropológico como literatura supone, según los académicos polacos, establecer una equivalencia entre Jonathan Smith, Daniel Defoe y Malinowski o Lévi-Strauss. La argumentación analógica puede llevarnos a opinar que las novelas de Karl May han tenido más éxito en la difusión de información cultural sobre los indígenas norteamericanos que los trabajos de Franz Boas o Alfred Louis Kroeber (Kosowska, Jaworski, 2007: 117). Anteriormente, Geertz (2015: 12) realiza una observación muy parecida subrayando que existen antropólogos que han llegado a desarrollar, independientemente del contenido de sus estudios, un estilo único y personal (como es el caso de Lévi-Strauss, Malinowski, Evans-Pritchard o Benedict), y cuya obra puede ser interpretada también en el nivel literario dado el amplio uso de descripciones, metáforas y géneros. A estos autores, el antropólogo norteamericano los califica como *escritores*, en contraste con los *escribientes*, siguiendo la terminología de Roland Barthes. El mejor ejemplo que respalda dicha tesis es *Tristes trópicos* que en palabras de Geertz (2015: 43) es una obra caleidoscópica, donde se entremezclan estilos, géneros, juegos de metáforas, lo que la convierte en “un poema ruso/checo típico ideal”.

Una de las premisas fundamentales de Geertz supone, siguiendo a Ricœur y a Weber, que si el comportamiento humano transmite significados puede ser analizado de la misma manera que el texto, ya que el motor de estas acciones se halla en el deseo del significado simbólico:

el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser, por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones (Geertz, 2000: 20).

En su intento de cercar el término de cultura, Geertz adopta el concepto semiótico que, según él, brinda más explicaciones. Un modo de análisis adoptado por el antropólogo estadounidense, pero creado por Gilbert Ryle, es la llamada *descripción densa*. Este mecanismo nos permite “desentrañar” las estructuras del significado de manera muy semejante al trabajo de crítico literario: buscar relaciones, yuxtaposiciones, intertextualidades, irregularidades o brotes de originalidad inesperada. Resulta relevante anotar que no se trata de “descifrar”, ya que esto implicaría por un lado un proceso demasiado mecánico y estandarizado y, por el otro, una estructura fija e inamovible de los aspectos analizados. Además, para el antropólogo, el discurso etnológico no dista mucho de la ficción en el sentido original de *fictio* como algo elaborado, compuesto. El antropólogo *crea* la visión sobre una cultura, comunidad o pueblo a partir de los indicios proporcionados, otorgándoles además una interpretación propia.

Kuper (1999: 85) explica que la función simbólica del ser humano es universal y supone una especie de código genético/cultural. Los símbolos que componen la cultura son portadores de los significados y la cultura es la base intelectual de los procesos sociales. Gracias a ellos, el hombre como miembro de la sociedad no solamente entiende el *cómo* es la realidad que le rodea, sino también *cómo actuar* en cada contexto dado.

Geertz eligió el estudio de la religión como foco donde se concentran y maximizan todos los demás rasgos de cada cultura, donde todos los símbolos y elementos están vinculados en una perfecta armonía, como un sistema privilegiado. No obstante, se puede suponer que esta importancia y visión holística que Geertz otorga a la religión, en las sociedades posmodernas quedaría desactualizada. La religión como eje principal de la vida de hombre ha sido sustituida por las ideologías, que hoy en día cumplen la misma finalidad. Por tanto, según Geertz la ideología debería ser entendida y analizada en clave

cultural, de la misma manera que la religión: como un sistema simbólico y como forma de arte (Kuper, 1999: 88). La ideología también es capaz de crear formas simbólicas nuevas e innovadoras, así como las matrices de creación de la conciencia colectiva. La ideología, al sustituir a la religión, mantiene el mismo grado de concentración de los vínculos culturales y también pretende convertirse en un sistema autosuficiente.

Según Fernando Poyatos (1984: 372), el antropólogo literario en su labor se sirve ante todo de la semiótica como método principal, puesto que una cultura o una sociedad “con sus productos materiales e intelectuales, está hecha precisamente de signos, los cuales constituyen la base natural de la antropología literaria y el material del que está construida la obra narrativa”. Señala que las palabras, los objetos o las demostraciones culturales encerrados en el texto son portadores de conceptos abstractos y simbólicos: “a un nivel más profundo vemos que ambos a su vez pueden evocar situaciones culturales [...] que contienen una multitud de signos de cada tipo, bien *descritos* por el narrador o *implícitos* «entre líneas»” (Poyatos, 1984: 370). El antropólogo literario se convierte en traductor cultural *sui generis*, puesto que es capaz de intermediar entre dos materias y dos órdenes culturales distintos. En la misma línea se manifiestan las propuestas de Claudio Esteva Fabregat (2010: 187), quien entiende la antropología literaria como una búsqueda de “costumbres y rutinas sociales, incluso las formas rituales del protocolo vivencial” en el seno de las narraciones. Dicho de otro modo, el hombre es un *animal simbólico* u *hombre imaginario*, en palabras de Antonio Blanch (1995), cuya producción cultural y artística está marcada, por un lado, por una gran universalidad de condición y, por otro, su contexto cultural particular⁴.

Los estructuralistas, con Claude Levi-Strauss a la cabeza, representaban el mismo punto de vista. Según esta escuela antropológica, donde el análisis de literatura y de las mitologías tradicionales fue uno de los pilares de estudio, el proceso de la simbolización (*symboling*, término de Leslie White) es la capacidad distintiva del hombre. Posteriormente, esta idea será recogida por Clifford Geertz, pero abandonando la rigidez de las normas estructuralistas, según las cuales el significado cultural fue producido por una matriz única, y la lógica simbólica fue universal para todas las culturas. Geertz

⁴ Mario J. Valdés (1995: 36) utiliza un término parecido hablando de la *mediación simbólica*, que según él debe entenderse como mediación social. El proceso que hay que llevar a cabo consiste en insertar el texto en cuestión en un contexto cada vez más amplio: página – escritura – género – experiencia de la interacción social – convenciones de escritura – constitución histórica de la cultura.

desafió la estructura binaria de los mitos y leyendas analizadas por el antropólogo francés demostrando que los significados pueden moverse con flexibilidad abandonando los ejes fijos, paradigmáticos. La principal crítica que se puede realizar a la teoría estructuralista, sin desestimar sus numerosos logros y aportes, es que no es capaz de explicar el cambio.

La interpretación antropológica, llamada también *el arte de comprender*, en relación a una obra literaria, inevitablemente conduce a la teoría hermenéutica, vinculada estrechamente con la semiótica. La hermenéutica (como un estudio de la poética y de lo imaginario) y el análisis de la literatura a través de los elementos que forman el contexto cultural se asemejan en gran medida a las premisas semióticas⁵. Paul Ricœur (1982: 311) recuerda que, desde la lingüística, la semiótica se considera como el estudio de los sistemas de signos, cuyas funciones principales son el índice, el icono y el símbolo. Señala, tras Charles Sanders Pierce, que dichos sistemas de signos pueden estar ordenados según las jerarquías de las funciones. Posteriormente, aunque de manera paralela, no como idea desarrollada a partir de las obras de Pierce, Saussure comprende bajo el término *semiología* una ciencia general de los signos pertenecientes a los sistemas no lingüísticos, entre los cuales incluye los ritos, las costumbres y las señales (Ricœur, 1982: 311).

El estudio que se propone realizar en este trabajo mantiene una relación muy cercana con la semiología, ya que se concentra en el análisis de signos, símbolos y sistemas enteros de simbología que encierran un potente significado cultural. Ambas metodologías insisten en la capacidad humana del pensamiento simbólico y en su habilidad de establecer las relaciones y *mover* el significado entre los elementos. Conviene recordar a Hermes, el mensajero griego que atraviesa los mundos superiores e inferiores, traspasando las fronteras entre los vivos y los muertos, para comunicar los diferentes órdenes ontológicos. Este vínculo, entre *lo de arriba* y *lo de abajo*, así como la relación entre las diversas disciplinas, es el propósito del presente trabajo.

Además, la cuestión hermenéutica debe estar vinculada a la comprensión histórica y estética, por lo que en el trabajo la historia del desarrollo de las ideas y de los imaginarios ocupará un lugar privilegiado. Se supone que existe cierta tradición y

⁵ Dice Rowe (1996: 25) sobre los principios básicos de la hermenéutica: "Uno de ellos es que el trabajo hermenéutico incluye los signos/realidades que se escapan al análisis de significación, como el dolor en la poesía de Vallejo, la luz y la tierra en Roa Bastos, las máscaras en Donoso o el paisaje en Zurita. Es decir, va más allá de la semiótica".

continuidad en la transmisión de signos en el seno de la cultura. Dicha transmisión es un mecanismo basado en el aprendizaje, tanto controlado como involuntario, donde los elementos traspassados a las siguientes generaciones son las palabras y sus significados, las ideas y los valores que permiten mantener la continuidad y unidad de la cultura como configuración de las estrategias comunicativas, los procesos cognitivos y los ejemplos de comportamiento y prohibiciones (Kosowska, 2007: 17).

El proceso de comprensión de dichos signos, la hermenéutica, pretende estudiar esta continuidad y, a su vez, encontrar los momentos de quiebra o cambio. Lo que llamamos el movimiento circular de comprender o el círculo hermenéutico resulta ser “la iluminación de lo particular a la luz de un todo de sentido, pero a la vez, la corrección, modificación o concreción de este todo a partir de eso particular” (Gama Barbosa, 2013: 18). Tomando en cuenta todo el bagaje cultural y el contexto de significados vinculados con la muerte en México, el objetivo consiste en reiniciar el círculo de comprensión haciendo un especial hincapié en los posibles cambios de sentido y nuevos atributos otorgados a los significados tradicionalmente conocidos. En este punto confluye el texto y el estudio cultural-antropológico. Este proceso, llamado transformación, supone la modificación y la ampliación del repertorio de los signos y de los modelos antiguos. En palabras de Michel Foucault (1968), esta transformación, que margina ciertas formas de la cultura y favorece otras, implica que la obra se sale de la norma y en muchas ocasiones es rechazada. Este tipo de obras se ubica en los llamados *confines de la cultura*, y se trata de obras realmente rompedoras y transgresoras, como es el caso de la obra de Juan Rulfo.

Gracias a dicha transformación se genera otra capa de signos que seguirá siendo modificada en el futuro, pero que también puede mantenerse intacta. Luis Eduardo Gama Barbosa (2013: 21) continúa describiendo este proceso de la *conversación hermenéutica* y desciframiento del texto como obra de arte incluyendo los factores como la *realidad* y la *experiencia*: “la realidad modifica constantemente los contornos [del] horizonte del sentido y obliga entonces al ser humano a reiniciar la comprensión, a reinterpretar verdades que le daban significado al mundo y a su existencia, en nuevas configuraciones de significado”. Estas *configuraciones de significado* es lo que se buscará desde la antropología.

La comprensión hermenéutica del texto, según Ricoeur (1982: 347), se basa en dos momentos: un momento *adivinatorio* y un momento *metódico*. El anteriormente

mencionado círculo hermenéutico nace de la relación entre ambos momentos, dotando el texto de mayor inteligibilidad como fruto de la comprensión del detalle y comprensión del todo. El crítico francés acentúa

la distancia entre la época del autor y la del intérprete, el carácter intencionalmente tapado o no intencionalmente torcido del sentido fundamental, el carácter extraño del autor en tanto que él es el otro, todo esto impone a la interpretación un aspecto de anticipación y de apuesta sobre el sentido que viene a compensar, hasta cierto punto, la comprobación metódica (Ricoeur: 1982: 347).

Resulta especialmente interesante suponer que el autor tergiversa deliberadamente los sentidos, imponiendo su propia interpretación, ya que coincide con la propuesta fundamental de este trabajo. La obra literaria es un texto base antropológico, el autor (como un antropólogo) ha seleccionado ciertos contenidos culturales, les ha otorgado su interpretación que ahora será deconstruida.

Además, Ricoeur (1982: 346) busca semejanzas entre la teoría de la interpretación y el estructuralismo, enfatizando la tendencia de ambos a “dar una imagen de la realidad ampliamente determinada por caracteres tomados del lenguaje”. Según el crítico, la escritura sirve como punto de partida para ambas corrientes para realizar una *reconstrucción* de la visión del mundo⁶. En el caso de la hermenéutica, la interpretación del significado va más allá, hasta llegar a un punto de tratar de saber la intención del autor del texto. Esta consideración puede resultar extrema, y el propio Ricoeur llamará esta tendencia *psicologadora*, *anti-metodológica* o *anti-psicológica* subrayando su carácter adivinatorio⁷.

Precisamente los trabajos antropológicos serán el material que pueda compensar dichas carencias. La aplicación de las teorías antropológicas y de los estudios de la cultura

⁶ Dicha reconstrucción, entendida también como adquisición del significado, solamente puede tener lugar mediante la inserción en un contexto histórico. “El concepto mundo-de-la-vida de Husserl o ser-en-el-mundo de Heidegger describen en forma adecuada la esencia del nuevo contexto de la obra. Se puede explicar mejor la dimensión referencial única del texto literario mediante lo que Ricoeur ha denominado la referencia dividida del discurso literario, con lo que quiere decir la interacción entre el aspecto auto-referencial en el lenguaje poético y el ámbito necesario en el mundo de la acción humana” (Valdés, 1995: 42).

⁷ Existe una faceta más del pensamiento hermenéutico que no se desarrollará en el presente trabajo, pero resulta menester mencionarla. Se trata de la exégesis bíblica en el seno de la hermenéutica, cuyo representante máximo es Luis Alonso Schökel. Para dicho autor, la palabra como revelación de Dios es la portadora máxima de significado y la manera de comunicación con lo sagrado más profunda (Maturo, 1995: 27).

permitirá abrir un diálogo entre diferentes disciplinas y aportar más datos al corpus de símbolos que se tratará más adelante. El estudio antropológico/hermenéutico como método pretende enriquecer el estudio literario con la dimensión social, histórica y política que inevitablemente está vinculada a los signos culturales. En palabras de Esteva Fabregat (2010: 182), el propósito de la aplicación de la metodología hermenéutica al texto, sirviéndose de la antropología supone “recombinar materiales de lo que otro ha construido de modo diferente”, encontrar elementos y representaciones que no están presentes explícitamente en el texto, sino que requieren el apoyo de otras disciplinas con el fin de interpretar al *otro*⁸.

Se considera menester aportar datos empíricos, etnológicos y etnográficos, porque la literatura constituye el sujeto de la disertación, y el estudio en sí mismo *es*, en realidad, intercultural. Se basa en la idea del mestizaje y de sincretismo simbólico, entonces lo fundamental de la interpretación antropológica es ver el diálogo entre las dos (o más) culturas. Los escritos de los autores seleccionados son muestra del ejercicio de la diversidad y de la inclusión del *otro* en el discurso mayoritario mexicano. La antropología es un espacio que permite reelaborar la(s) identidad(es) presentando la complejidad de un grupo y de su tejido sociocultural. Como resalta Alvarado Borgoño (2011: 118), “toda la cultura es sincretismo del sincretismo”. Las obras estudiadas en el presente trabajo yuxtaponen categorías culturales diferentes, ya que se sirven de la estética literaria occidental y las significaciones *emic*.

Marvin Harris (1982) establece una premisa etnometodológica, según la cual el acercamiento a la otra cultura puede efectuarse desde la perspectiva *emic* o *etic*, lo que enriqueció los posteriores estudios de la alteridad. Harris adopta los términos acuñados por Kenneth Lee Pike desde la lingüística y los populariza en el campo de la etnología. De manera más sencilla, la perspectiva *emic* se entiende como el punto de vista de la persona perteneciente a cierta cultura (anteriormente se hablaría de un *nativo*), mientras que *etic* es el posicionamiento del observador o la percepción del investigador. Para

⁸ “El énfasis hermenéutico está, pues, dirigido por la idea de interpretar al Otro, especialmente dentro del supuesto de que el discurso de éste en un texto que cabe en la mente del que procura interpretarlo. En la actitud hermenéutica prevalece la idea de representación de *lo que fue* desde *lo que es* para el que lo piensa. Cabe entender que también es hermenéutico el texto etnográfico que ha resultado una observación empírica o de campo, o sea el que refiere a comportamientos en los que uno no ha participado, pero que, sin embargo, han sido motivo de descripción, y en especial, de análisis dirigido a interpretar conductas que son propias de otra manera semántica de vivir lo que se escribe” (Esteva Fabregat, 2010: 185).

alcanzar un estudio lo más completo posible, hay que prestar la misma atención a ambas perspectivas, ya que cabe la posibilidad de que sean muy dispares.

En los trabajos de Harris, y posteriormente de Geertz, predomina la certidumbre de que la única realidad que está al alcance del antropólogo es la cultura almacenada en la memoria colectiva de una sociedad. Al mismo tiempo, el propio antropólogo pertenece a otra cultura, de cuya memoria es beneficiario; por tanto, resulta difícil la permeabilidad del antropólogo, que siempre tratará de entender al *otro* según su propio imaginario⁹. Gracias a los avances de los estudios postcoloniales y el rápido desarrollo de la antropología hispanoamericana, actualmente resulta posible y sumamente beneficioso aportar los puntos de vista y los estudios sobre la otredad hispanoamericana elaborados por los propios investigadores que pertenecen a estos campos.

La base tanto de la hermenéutica como del estudio antropológico es entender al *otro*. En palabras de Néstor García Canclini (1995: 64) “lo distintivo del saber antropológico no es ocuparse de pueblos ‘primitivos’ o de etnias o comunidades tradicionales, sino estudiar las diferencias, la alteridad y las relaciones interculturales mediante la generación de informaciones directas”. Esta comprensión de la alteridad es el fundamento del conocimiento de la cultura, y por lo tanto, es un círculo hermenéutico que combina los aspectos fenomenológicos con la escritura y la posterior interpretación que se otorga a dichas manifestaciones. El hombre y las obras de la cultura están vinculados en múltiples niveles y la antropología es capaz de aportar otra manera de interpretación y abrir nuevas perspectivas para los críticos e investigadores. Por lo tanto, el estudio de la cultura escoge ciertos aspectos, los estudia en profundidad y posteriormente permite la creación de las combinaciones diferentes y complementarias.

Para el análisis semiótico-hermenéutico del texto literario, servirá como apoyo el término creado por Fernando Poyatos (1984: 372): el *culturema*. Analógicamente a los *mitemas* de Lévi-Strauss, elementos básicos de los mitos repetibles y presentes en diferentes combinaciones, los *culturemas*, son definidos como “porciones de actividad

⁹ Edmund Leach, célebre antropólogo social y discípulo de Bronisław Malinowski, en *Replanteamiento de antropología* (1971) habla de la escritura antropológica: “Una monografía tiene mucho más en común con una novela histórica que con cualquier tratado histórico. Como antropólogos debemos llegar a un acuerdo sobre el hecho bien conocido de que las personalidades de los personajes de una novela derivan de la personalidad del autor. ¿Cómo podría ello ser de otra manera? El único ego que conozco de primera mano es el mío propio”. Esta afirmación, anterior a los trabajos de Geertz expresa la misma idea de la complejidad y permeabilidad de los vínculos entre la antropología y la narrativa.

cultural sensorial intelectualmente percibidas a través de signos de valor simbólico, que pueden subdividirse en unidades menores o amalgamarse en otros culturemas mayores” (Poyatos, 1984: 372). Estos culturemas, en el caso de los escritos de Rulfo, los *significados* de las acciones, tanto verbales como no verbales, de los protagonistas, se van a interpretar como portadores de los patrones culturales¹⁰.

Dichos patrones están encerrados en lo que Poyatos denomina la Estructura Triple Básica. Los elementos que la constituyen son: lenguaje, paralenguaje y kinésica. En esta investigación, el paralenguaje y la kinésica adquieren más relevancia, ya que son los elementos más abundantes en rasgos culturales. Se analiza *qué* dicen los personajes, *cómo* lo hacen, así como su situación geográfica o la organización del espacio y los movimientos que emprenden. Para el antropólogo literario todos los objetos y lugares que ayudan a definir la situación del hombre en el espacio resultan válidos. Por ello, serán de especial interés los objetos que se utilizan (la comida, los utensilios, las herramientas u objetos personales, etc.) y el entorno donde transcurre la acción (geografía, arquitectura, dicotomía y relación entre el campo y la ciudad, etc.). Todos estos elementos proporcionan al lector más información de tipo cultural y constituyen la perspectiva *etic*, sirven para observar el entorno del personaje y sacar conclusiones adicionales en la interpretación de la obra, y quizás considerarlo como un *producto* de cierta cultura.

El posible problema que puede surgir a la hora de hacer un estudio multidisciplinar es no solo establecer un corpus de obras literarias representativas para profundizar en las cuestiones seleccionadas, sino equilibrar la relación entre las diversas tradiciones y territorios, diferentes épocas de las que provienen las influencias, los posibles sincretismos y mestizajes culturales, que, como se ha señalado, pueden encontrarse modificados y adaptados por el autor según su criterio de creación literaria. Por lo tanto, para mantener la coherencia del análisis cultural se incluirá tanto el estudio de los imaginarios prehispánicos, coloniales, europeos, indígenas contemporáneos, campesinos y mestizos para demostrar la diversidad de influencias y de los *culturemas* presentes en la obra seleccionada de Rulfo y que tienen su presencia en el imaginario mexicano contemporáneo. Estos aspectos representan la siguiente faceta de la antropología literaria

¹⁰ Este término guarda cierta similitud con el *contexto alto* acuñado por Edward T. Hall (1978): el contexto que no requiere explicaciones constantes del significado y se entiende por sí mismo. Lo que caracteriza el contexto alto es por un lado liquidez funcional y estructural, y por otro la manera de concentrar el significado.

que consiste en el estudio de los modos de expresión de las historias individuales que componen la historia, además, perteneciendo al campo de lo subalterno.

Rowe (1996: 43) añade una lista de las características claves del campo cultural latinoamericano que es menester tener en cuenta en el estudio, aunque se aportarán algunos matices más adelante:

- La noción que más influencia antropológica ha recibido es la del mestizaje cultural, donde destacan los trabajos de José María Arguedas y Ángel Rama, pero también Juan Rulfo como director del Instituto Nacional Indigenista.
- La brecha entre el establecimiento de los Estados independientes y la posterior formación de las sociedades civiles. Este desajuste ha sido profundizado ante todo por Augusto Roa Bastos.
- La difícil diferencia entre el populismo y lo popular, con los importantes escritos y crónicas de Carlos Monsiváis o Manuel Puig, entre otros.
- El problema de la dependencia ideológica de los países latinoamericanos, el tópico de la imitación y de la gran influencia de las ideas europeas o norteamericanas adoptadas por los estados hispanoamericanos.

La lista de Rowe sigue, pero los dos últimos puntos que la constituyen trabajan el mismo aspecto. “El cruce de temporalidades y tradiciones”, junto con el mestizaje, constituyen la característica clave de la cultura hispanoamericana. El estudio transcultural no puede realizarse sin el apoyo de disciplinas como la sociología, la antropología, las ciencias de la comunicación o la historia del arte.

Como breve conclusión del estado de la cuestión sobre el maridaje de la antropología con la literatura, valga recordar las palabras de Anna Gomóla (2007: 156), que la antropología literaria estudia la cultura a través del texto, y el texto en relación con la cultura en la que ha sido creado. La antropología y los estudios literarios no son rivales, ya que el objetivo de los dos es la construcción del conocimiento del imaginario humano. Tratar de aferrarse a una de estas ramas de estudios solamente, sin tener en cuenta la otra, podría suponer un reduccionismo. Andrés Bello, al pronunciar en el discurso inaugural de la Universidad de Chile las palabras “todas las verdades se tocan”, realiza un pronóstico visionario sobre la interrelación y vínculo mutuo entre diversas disciplinas de las humanidades. La finalidad de esta aproximación es ampliar las perspectivas y encontrar

en la literatura “las ideas, los valores, las posturas modélicas, paradigmas, modelos y productos de comportamiento, que formando parte de la herencia tradicional, ejercen su influencia sobre el hombre particular” (Kosowska, Jaworski, 2005: 10)¹¹.

Sin embargo, junto a Miguel Alvarado Borgoño hay que tener en cuenta el problema de la indefinición de dicho campo de investigación. La peligrosidad de la disciplina consiste en la carencia de la certidumbre y del aparato metodológico fijo en el que “el goce que produce la clasificación es, sin duda, el goce de la certidumbre, el placer del sentido, ello es lo que hace de la antropología en diálogo con la literatura un artefacto [...] peligroso” (Alvarado Borgoño, 2011: 127). Es cierto que lo que denominamos antropología literaria requiere numerosos estudios y aportaciones, ya que existen más estudios sobre la literatura (tanto moderna como de las obras tradicionales) desde la perspectiva antropológica que desde la filológica, o incluso estudios literarios de los escritos antropológicos:

La escritura misma es un campo fructífero para la realización de la antropología literaria, el texto escrito u oral es en sí un artefacto cultural, pero su análisis antropológico literario no puede confundirse con una antropología de la literatura o una lingüística antropológica, sino más bien debe identificarse con una instancia de reflexión metateórica sobre la cultura (Alvarado Borgoño, 2011: 17).

Igual que en literatura, donde uno de los focos de atención más relevantes es la problemática de la intertextualidad, la antropología es un diálogo constante de tradiciones, textualidades, un proceso de comunicación intercultural donde el texto no se concibe sin otro texto. La antropología, como pretendía demostrar Geertz, es ante todo un género discursivo y un diálogo intercultural.

Otro de los aspectos más relevantes, o más ampliamente debatidos, es el hibridismo y los constantes cambios a los que están sujetos las culturas y cómo cambian los significados de los elementos que se perpetúan en la historia. William Rowe subraya que los antiguos significados están destinados a perderse¹². Si fuese cierto, el trabajo del

¹¹ La traducción del polaco es nuestra.

¹² “Diferentes respuestas se perfilan en los términos diferentes que se emplean para definir el proceso: la resignificación, la reformulación, la resemantización y la reconversión. Los tres primeros apuntan hacia cambios del código de recepción, con los cuales los mismos objetos culturales pueden adquirir nuevas significaciones. La reconversión tiene connotaciones económicas, relacionadas con el traspaso del capitalismo industrial al post-industrial. Trabajar con la resignificación problematiza la idea de la resistencia cultural, aunque no la liquida” (Rowe, 1996: 45).

antropólogo literario sería desenterrar dichos significados, devolverlos a la luz y dotar a la interpretación de mayor profundidad de sentido. En el caso de Juan Rulfo, se trata de un diálogo entre lo mexicano moderno y lo ancestral, considerando el sincretismo presente en la obra entre las culturas precolombinas, indígenas y campesinas como algo ajeno a la clase media mexicana. Hablando de la narrativa de Rulfo, Esteva Fabregat (2010: 186) dice que se trata de una "historia rural, de cultura campesina socialmente rutinizada, aparentemente susceptible de ser convertida en documento etnográfico y, por lo mismo, en material de teoría antropológica". Esta premisa podría aplicarse a varios autores indigenistas de la primera mitad del siglo XX. Además, es necesario resaltar la doble condición de estos escritores, en cierta medida incluyendo a Rulfo, puesto que son (utilizando el término de Alvarado Borgoño) "los exóticos narradores del exotismo". Dice Zapata Olivella (1968: 143) que para acercarse a la obra de Juan Rulfo es necesario abordar una perspectiva latinoamericana, o específicamente mexicana o jalisciense, para poder apreciar los matices y los significados profundos de su obra. Él mismo realiza un ejercicio muy parecido a lo que será la clave de esta tesis: servirse de los escritos de los clásicos de antropología (en su caso de C. Kluckhohn), para otorgarle al texto el valor documental.

La base tanto de la hermenéutica como del estudio antropológico es entender al *otro*. Esta comprensión de la alteridad es el fundamento del conocimiento de la cultura y, por lo tanto, es un círculo hermenéutico que combina los aspectos fenomenológicos con la escritura y la posterior interpretación que se otorga a dichas manifestaciones. El hombre y las obras de la cultura están vinculados en múltiples niveles y la antropología es capaz de aportar otra manera de interpretación y abrir nuevas perspectivas para los críticos e investigadores. Por lo tanto, el estudio de la cultura escoge ciertos aspectos, los estudia en profundidad y permite posteriormente la creación de combinaciones diferentes y complementarias.

A continuación, en esta tesis se tratarán los aspectos que pertenecen al orden de lo subalterno (lo religioso, lo antiguo, el ritual, etc.), así como el contexto sociocultural y político cuya formación se presentará como una unidad de mayor influencia sobre los elementos simbólicos presentes en la literatura.

3. Rulfo ante el estudio antropológico

En el presente capítulo se tratará de sistematizar y describir las obras críticas que se han acercado a la literatura rulfiana desde la perspectiva de la mitocrítica y la antropología. Principalmente distinguimos tres aproximaciones: las que debaten la presencia de lo indígena en la narrativa de Rulfo; las que se sirven del mito prehispánico y las que aluden a los temas antropológicos clásicos en el estudio de la literatura. Aunque nos ceñimos, en diferentes medidas, de los trabajos que pertenecen a los tres grupos, hay que subrayar que la tercera categoría es la que más ha influido nuestra aproximación, siendo el texto de Anthony Stanton (1988) el modelo a seguir. Debido a la gran magnitud de obras críticas relacionadas con el autor mexicano, el estado de la cuestión abarcará el análisis de aquellos estudios antropológicos de autores especialistas en el tema. No solo se basará en aspectos metodológicos sino también en su vertiente práctica. Además, hay que subrayar que este tipo de estudios para nada restan importancia a las investigaciones que consideran la narrativa del escritor mexicano como universal, aunque destaquen los elementos regionales, telúricos o míticos, como referentes a unas culturas mexicanas concretas, ya que:

El carácter regional de una obra no se debe entender como oposición a lo "universal". Regional y universal son términos que no se excluyen o contradicen. Siempre se prefiere una obra regional de alta calidad a otra de pretensiones universales y literariamente insignificante. No debemos confundir la literatura regionalista de principios de siglo que describe la vida en la pampa, la selva o en los Andes, con la literatura regional (Vogt, 1992: 10-11).

Autores como Rulfo, Mauricio Magdaleno, Juan José Arreola o Agustín Yáñez no tienen que limitarse a las meras descripciones de paisajes o recaer en la lectura indigenista de los inicios del siglo XX para retratar magistralmente la problemática social. El propio contexto socio-histórico del occidente mexicano representado por: la falta de la industrialización, población mayoritariamente campesina, un imaginario religioso católico predominante con elementos sincréticos en ciertas zonas, etc., nos acerca a cuestiones que llamaríamos meramente antropológicas. Aunque este tema será tratado más adelante, hay que destacar uno de los principales problemas y posibles errores en los

que recaen este tipo de investigaciones, es la problemática indígena. “Lo antropológico ha de entenderse, en un sentido muy convencional, como un interés por las cosas indígenas” (Orrego Arismendi, 2008: 97). Estas palabras ciertamente limitan el alcance de lo que comprendemos como antropología. Si la definición de Orrego Arismendi fuese cierta, teniendo en cuenta la poca presencia indígena en la obra, sería imposible realizar el tipo de trabajo propuesto para esta tesis. En varias ocasiones se ha cuestionado la presencia de las etnias en la obra de Rulfo, con lo que estamos de acuerdo.

El llano en llamas cuenta con la presencia indígena muy poco marcada, aunque existen las referencias, como la del cuento “El llano en llamas” que, además, ha sufrido algunos cambios en este aspecto desde su primera publicación en la revista *América* en 1950. “Y ahora resulta que esos animales eran de los indios mecas; estos indios que habitan todo el Cerro Grande y que siempre habían estado con nosotros desde la primera revuelta” (Rulfo en Orrego Arismendi, 2008: 98). Posteriormente, en la versión publicada en el libro, el autor optó por eliminar el calificativo *mecas*, que alude a la barbaridad de los indígenas, según la distinción de las castas de indios gentiles e indios mecos. El crítico identifica a estos indígenas con los tepehuanes por la zona geográfica, ya que en Jalisco habita el grupo de los tepehuanes del sur, divididos como etnia a lo largo de la Sierra Madre Occidental, desde el estado de Durango, a través de Nayarit hasta Jalisco (Orrego Arismendi, 2008: 98). En el volumen de cuentos también se hace referencia a los apaches:

-¿Y quiénes fueron los que los balacearon? -Pos ni siquiera los vimos. Sólo nos aluzaron con sus linternas, y pácatelas y pácatelas, oímos los riflonazos, hasta que yo sentí que se me voltiaba el codo y oí a éste que me decía: Sácame del agua, paisano'. Aunque de nada nos hubiera servido haberlos visto. -Entonces han de haber sido los apaches. -¿Cuáles apaches? -Pos unos que así les dicen y que viven del otro lado. -¿Pos que no están las Tejas del otro lado? -Sí, pero está llena de apaches, como no tienes una idea (Rulfo, 1990: 140).

Esta imagen de la nación apache que habita la zona fronteriza entre México y los Estados Unidos a lo largo de los estados de Sonora, Coahuila y Chihuahua cumple con un tópico generalizado y extendido sobre la bravura de sus integrantes, el salvajismo y el carácter migratorio. Esta idea se forjó en el siglo XIX con las llamadas Guerras Apaches, que consistían en las incesantes luchas por las tierras fértiles en el norte, los intentos fallidos de la evangelización y los forzosos asentamientos de la población apache.

En *Pedro Páramo* la única referencia a los indígenas aparece en el contexto del mercado, al que acuden bajando de su poblado Apango¹³ en la sierra. Las demás referencias, o momentos en los que los indígenas están mencionados, también suceden en el día del mercado y no traspasan este pasaje concreto de la obra:

De Apango han bajado los indios con sus rosarios de manzanillas, su romero, sus manojos de tomillo. No han traído ocote porque el ocote está mojado, y ni tierra de encino porque también está mojada por el mucho llover. Tienden sus yerbas en el suelo, bajo los arcos del portal, y esperan (Rulfo, 2008: 142).

Los indios esperan. Sienten que es un mal día. Quizá por eso tiemblan debajo de sus mojados «gabanes» de paja; no de frío, sino de temor. Y miran la lluvia desmenuzada y al cielo que no suelta sus nubes (Rulfo, 2008: 143).

[Justina Díaz] Hizo la señal de la cruz y se persignó al pasar por la puerta de la iglesia mayor. Entró en el portal. Los indios voltearon a verla. Vio la mirada de todos como si la escudriñaran. Se detuvo en el primer puesto, compró diez centavos de hojas de romero, y regresó, seguida por las miradas en hilera de aquel montón de indios (Rulfo, 2008: 143).

Los indios levantaron sus puestos al oscurecer. Entraron en la lluvia con sus pesados tercios a la espalda; pasaron por la iglesia para rezarle a la Virgen, dejándole un manojito de tomillo de limosna. Luego enderezaron hacia Apango, de donde habían venido. «Ahí será otro día», dijeron. Y por el camino iban contándose chistes y soltando la risa (Rulfo, 2008:144).

Afuera seguía lloviendo. Los indios se habían ido. Era lunes y el valle de Comala seguía anegándose en lluvia (Rulfo, 2008: 145).

La presencia de los indígenas en estos pasajes de *Pedro Páramo* parece servir únicamente como telón de fondo, pero el hecho de incluir su presencia en la novela transmite una información cultural, muestra una “micro-sociedad” en los bajos de Jalisco donde conviven los mestizos y los indígenas, ejerciendo un papel fundamental en la economía local. Además, el cuarto fragmento de los arriba citados es un punto de partida interesante para nuestros análisis, puesto que a lo largo de estas páginas se mencionará en varias ocasiones la problemática de los sincretismos religiosos y culturales, como es el caso de

¹³ Apango es un pueblo que pertenece al municipio de San Gabriel, muy relevante tanto en la biografía de Rulfo como en el contexto regional de su obra.

los indígenas que acuden a la iglesia a rezar a la Virgen, pero que, como limosna, ofrecen “yerbas”, que no constituye una práctica cristiana habitual.

Volviendo al contexto regional, Vogt describe Jalisco como un estado que “se caracteriza por la ausencia de una tradición indígena y ésta todavía es más marcada en los Altos que en el sur” (1992: 23). En esta tesis se aboga por considerar los elementos provenientes de las culturas originarias del occidente de México como una parte del imaginario cultural, ya que consideramos que durante el periodo colonial y en los siglos posteriores han acontecido intercambios culturales que influyeron en la cultura mestiza e indígena. Sin embargo, nos manifestamos reticentes a las lecturas “aztequistas” de la obra rulfiana, debido a su lejanía y la falta de consideración de las particularidades culturales dentro de México.

La primera interpretación de los personajes rulfianos como indígenas viene de la mano de Sergio Fernández, quien en una reseña de *El llano en llamas* escribe:

Es el indio el que habla y lo hace para sí. No le importa tanto ser o no entendido plenamente, ni tan siquiera interpretado. Lo que intenta es salir, en parte, de su mutismo histórico, que no lo ha abandonado sino por contados momentos, una vez consumadas la Conquista y la Evangelización. Nosotros hemos adivinado, intuitivo su condición humana. Rulfo la tiene en sí y por ello es capaz de mostrarla, aun cuando este enseñar una conciencia mítica, misteriosa, aletargada, sea un parto pocas veces esperado y por consiguiente aún más doloroso. Conciencia que se abre con Rulfo, pero que muere también con él (Fernández, 1954: 260).

Hoy en día esta interpretación no resulta válida, ya que fácilmente se confunde lo indígena con lo telúrico o regional e induce a interpretar la literatura jalisciense de este modo. También este tipo de consternación es visible en artículos recientes que tratan de estudiar el tema. Como ejemplo sírvase el texto de Sergio López Mena, quien por un lado dice: “Admitamos en la obra de Rulfo la presencia de elementos característicos del alma indígena. Sin embargo, si están en ella más allá de eso, son inaprehensibles en su unicidad” para luego constatar, en la misma página: “La obra de Rulfo trata del México mestizo, que es el México de la mayoría de sus habitantes” (2002: 108).

Las opiniones arriba expuestas sirven para mostrar la confusión y falta de unanimidad crítica entre los investigadores en lo que respecta al componente indígena. Sin embargo, reiteramos que en esta tesis la problemática indígena será tratada con mucha

precaución teniendo en cuenta ante todo la diversidad de los imaginarios, así como la lectura politizada de la obra rulfiana tal como se verá en el siguiente capítulo. El propósito de esta sección es realizar un recorrido por los enfoques que consideramos válidos para nuestra investigación, así como destacar otra tendencia, la "aztequista". Si bien este enfoque de interpretación resulta muy atractivo y ha sido aplicado a la narrativa rulfiana por figuras tan eminentes como Martín Lienhard, trataremos de polemizar con algunas de estas premisas, recurriendo a los referentes precolombinos si el propio texto los registra como tales, como puede ser en el caso del cuento "El Castillo de Teayo".

Las lecturas mitológicas de la narrativa de Rulfo no han sido infrecuentes, aunque, como señala Lienhard, existe una tendencia a "europeizar" dichas interpretaciones, debido a la predisposición de obedecer los códigos literarios occidentales (europeos y norteamericanos) o lo que llama "la consabida gran tradición literaria occidental" (1992a: 842). Como ejemplo puede servir una lectura de *Pedro Páramo* realizada por Fuentes, para quien *Pedro Páramo* es principalmente un relato mítico clásico: la búsqueda del padre al estilo de Telémaco, quien busca a Ulises conducido por el arriero Abundio.

El Caronte y el Estigio que ambos cruzan es un río de polvo. Abundio se revela como hijo de Pedro Páramo y abandona a Juan Preciado en la boca del infierno de Comala. Juan Preciado asume el mito de Orfeo: va a contar y va a cantar mientras desciende al infierno, pero a condición de no mirar hacia atrás. Lo guía la voz de su madre, Doloritas, la Penélope humillada del Ulises de barro, Pedro Páramo. Pero esa voz se vuelve cada vez más tenue: Orfeo no puede mirar hacia atrás y, esta vez, desconoce a Euridice: no son esta sucesión de mujeres que suplantán a la madre y que más bien parecen virgilio con faldas: Eduviges, Damiana, Dorotea la Cuarraca con su molote arrullado (Fuentes, 1983: 11).

El viaje de búsqueda del padre, que proviene, en el imaginario europeo, desde la literatura antigua, puede ser considerado un arquetipo (Ortega, 1992), junto con cualquier referencia proveniente del Antiguo Testamento, como la pérdida del Edén o la dimensión geopoética de Comala como un infierno o purgatorio¹⁴. En la misma línea escribe Jean Franco (1992) aportando una intertextualidad a *Pedro Páramo* que abarca tanto *La divina comedia* como obras menos emblemáticas de los autores nigerianos y

¹⁴ En palabras de Teodosio Fernández (2008: 390), toda la variedad de las interpretaciones simbólicas es posible debido a la ambigüedad de *Pedro Páramo*, que, además, tiene "implicaciones que afectarían tanto a la indagación de la identidad mexicana como al alcance universal de una obra que haría renacer la imaginación mítica en tierras de México". b

norteamericanos, que tienen como punto común el descenso a los infiernos. Los protagonistas de estas obras tienen en común un parecido con los héroes grecorromanos – Teseo, Hércules y Orfeo – quienes bajan a los infiernos para afrontar su destino. Esta lectura claramente alude a las tendencias clasicistas y universalistas, basadas en una idea común para el imaginario europeo. Se suma a esta tendencia Ángel Rama quien habla del mito en Rulfo a través de las referencias griegas y bíblicas:

si los mitos son estructuras universales de significación, valdría lo mismo sustituir los mitos prestigiosamente helénicos con los preteridos mitos autóctonos americanos, sin contar que éstos agregarían al universalismo la contingencia de su instalación circunstanciada. El peso del pasado, el peso de la historia, el peso del arte, el peso de la dependencia, siguen haciéndonos ver a Hércules en las estrellas (Rama, 1992: 797).

En oposición a estas propuestas universales, aparecen las “búsquedas trasterranas”, como las denomina Lienhard (1992b), que suponen un giro hacia la búsqueda de las cosmogonías originarias de América y de las “antigüedades”, que claramente está vinculado con el concepto nacional de la mexicanidad. Leemos en el texto clásico de Lienhard (1992b: 181): “Una lectura superficial, pero atenta a los elementos «antiguos» de *Pedro Páramo* descubre, a nivel temático, la abundancia de motivos vinculados a creencias y ritos populares de México, más que nada a las concepciones respecto a la muerte y la vida de ultratumba”. A las concepciones respecto a la existencia *post mortem*, el autor agrega las enfermedades “folclóricas” que se mencionan en la obra, como el mal de ojo, el susto, los fríos, etc. Coincidimos plenamente con estas propuestas, ya que precisamente estos son los aspectos que serán investigados en esta tesis, haciendo hincapié especial en la comunicación entre los vivos y los muertos y el hecho de que el muerto sea consciente de su propio fallecimiento.

Sin embargo, para justificar un acercamiento mitológico, a pesar de la poca, o nula, presencia de la religión azteca en las tierras en cuestión, Lienhard (1992b) no excluye la existencia “subterránea” de este imaginario, aunque su creación fuera artificial, como ha pretendido *El laberinto de la soledad*. Hay que tener en cuenta la escasez de estudios y datos sobre las culturas precolombinas de Jalisco, que en su mayoría se limitan a los descubrimientos arqueológicos, pero que carecen de información sobre los posibles imaginarios. A pesar de estas premisas, sí se realizan las lecturas precolombinas de Rulfo, tomando como referente la mitología nahua, como la predominante y la más

representativa de Mesoamérica. Para el investigador, otro posible motivo que puede confirmar este subsuelo “indígena” en la obra de Rulfo, con el cual también estamos de acuerdo, es el hecho de ser un lector asiduo de crónicas coloniales, textos sobre las culturas prehispánicas, así como conocedor de zonas indígenas contemporáneas¹⁵. La propuesta de Lienhard será incluida de modo comparativo en el Capítulo 6 para enriquecer el análisis de los movimientos y la geopoética en Rulfo.

Refiriéndose a la presencia del mito prehispánico en la literatura hispanoamericana, Rulfo incluido, hay críticos que abogan por la perspectiva de la continuidad de los mitemas y los culturemas prehispánicos que han ido evolucionando, pero que su supervivencia es incuestionable. Zabalgoitia (2015: 9-10) dice: “Aquí pensamos que esas prácticas rituales, sin más, y sin afán de heroísmo antropológico, de todas formas interaccionan, hibridan, transculturán, heterogeneizan y atraviesan como discursos de poder a los sujetos; la cuestión es si hay artefactos sensibles a estos procesos o no”. Según el investigador, *Pedro Páramo* es uno de los mejores ejemplos de estos procesos culturales, y por tanto, puede y debe ser estudiado antropológicamente. La perspectiva predilecta de Zabalgoitia es la mitopolítica, analizando los procesos de creación de identidades nacionales a partir de los productos culturales (la literatura) que son creadores de fetiches y arquetipos extrapolables a las culturas nacionales.

Éste es uno de los papeles a los que la literatura, incluso en su versión más culta, no puede escapar, el de crear versiones de la historia con aliento genético y fundacional. Por eso pensamos que una acción mitopolítica se encarga de administrar las conciencias ligadas a los bienes culturales que secuestra o administra. Y aunque el “descubrimiento” del desfase entre lo indio como emblema y lo indio como atraso no representa ya una novedad en el momento de Fuentes, creemos que tampoco representa un acontecimiento (Zabalgoitia, 2015: 12).

De este modo la literatura se convierte en creadora de los nuevos arquetipos, de las nuevas corrientes de pensamiento. Este punto de vista coincide con nuestras propuestas de considerar los textos literarios como vehículos de cambio y transformación de los imaginarios, donde por un lado subyacen las diferentes tradiciones, y por el otro los autores realizan la labor de selección, fusión y permutación de los elementos culturales.

¹⁵ “No se puede descartar, finalmente, el impacto de la lectura de los textos indígenas clásicos; impacto hipotético, que, se ser cierto, se hubiera fundido [...] con las experiencias «antiguas» concretas. La presencia de lo «indígena» en *Pedro Páramo*, en efecto, no delata nunca una incorporación artificial” (Lienhard, 1992b: 182).

Pedro Páramo es una novela que participa tanto de la mitología y simbolismo universal, como de otras manifestaciones culturales, las mexicanas y se escapa continuamente a los intentos de "occidentalización" de sus lecturas (Zabalgoitia, 2013). Asimismo, esta dificultad para clasificarla permite la realización de esta aproximación antropológica amplia.

[...] este tipo de escritura embona con lo que Ángel Rama consideraba un proceso transculturador; suerte de instancia neorural que busca sus propios mecanismos literarios, que recupera las fuentes orales de narración popular, en pos de una modernización alterna, que se sitúa, frente a los obstáculos de las matrices coloniales. En el caso del jalisciense esto viene dado por lo mítico, por la presentación de tiempos que niegan o cancelan al tiempo acumulativo del capital, por supuesto, pero también por el papel destacado que "lo muerto" desempeña no solo en la trama, sino en la visión de mundo que recrea la novela (Zabalgoitia, 2015: 12-13).

Otro autor que ofrece una lectura "prehispánica" de *Pedro Páramo* es Mario J. Valdés (1998), recurriendo a la metodología de la hermenéutica fenomenológica que, en este caso, busca los referentes culturales en las civilizaciones prehispánicas, tanto en la azteca como en los vestigios precolombinos del occidente de México. La propuesta de partida del crítico es considerar la multitud de voces de Comala como un *tzompantli*: una especie de altar elaborado con los cráneos pertenecientes a los caídos en guerra o sacrificados. La función del *tzompantli* en el México prehispánico era de exhibir los cráneos en honor a los dioses, dada la suma importancia del sacrificio.

Pedro Páramo tiene la dimensión espectacular del *tzompantli*; la función narrativa es darle voz a los muertos de Comala, cuarenta y seis voces distintas a través de setenta cuadros narrativos; estas voces hablan de la vida y de la muerte, del amor y del deseo, pero, por encima de todo, hablan del poder del cacique (Valdés, 1998: 228).

La identificación de las voces de las ánimas con dicho altar se interpreta desde la decisión del cacique de sacrificar al pueblo cruzándose de brazos y dejándolo morir lentamente. La venganza de Pedro Páramo queda narrada de este modo por un grupo de almas que dejan constancia por eternidad de la violencia que han sufrido. Además, teniendo en cuenta la dimensión ecológica del desenlace de la novela, la decisión del cacique de destinar al pueblo a una muerte de hambre, Valdés encuentra otra relación con un

concepto prehispánico: el de agua quemada, la unión simbólica del agua y el fuego¹⁶. Aplicado a la novela, se trata de una contraposición de los recuerdos de Dolores Preciado, que con su voz que acompaña a Juan describe el verdor y la abundancia de Comala, con el estado del pueblo en sus últimos momentos, o cuando Juan arriba a él. Se puede suponer que ha fallado el equilibrio mítico, la complementariedad de ambos elementos, abandonando el poblado únicamente a merced del elemento solar que lo termina calcinando. Englobando ambos elementos esboza el crítico:

Este tzompantli hace público el abuso del poder en vez de elogiarlo. Sin embargo, el reclamo de la verdad empírica representa la verdad ecológica de Jalisco: es la tierra del oeste de la meseta central que en menos de veinte años se ha transformado de valle fértil en desierto inhóspito. Pero, a pesar de esta base ecológica, tampoco es esta novela una crónica de la tierra, o testimonio del campesino, ya que este contraste ecológico se hace notar en el choque entre los recuerdos de la Comala de 1894 y la triste realidad con la que se encontró Juan Preciado. La novela se concentra en el pensamiento náhuatl acerca de la persona y la lucha que cada uno tiene al educarse para poder humanizar el deseo (Valdés, 1998: 234).

Consideramos que estas propuestas aguardan un notable interés para los investigadores y resultan ser una aproximación original a la obra de Rulfo. Sin embargo, existen dentro del estudio antropológico de la narrativa del jalisciense otras vertientes, a la vez universales y etnográficas. Un buen punto de partida para el otro tipo de estudio pueden ser las siguientes palabras de Rulfo: "En realidad, en mi obra... literaria, hay una mezcla de tiempo indígena y tiempo español" (Becassino, 1985:6). Esta constatación nos invita a estudiar la literatura rulfiana a través de los grandes temas antropológicos: la circularidad del tiempo, el eterno retorno, el *axis mundi*, los ritos de paso, los simbolismos animales, etc., con ayuda de los clásicos de la disciplina. A la vez, hay que servirse como apoyo de trabajos etnográficos sobre el México profundo con toda su complejidad y diversidad, por supuesto sin descartar los orígenes prehispánicos donde se considere oportuno.

No cabe duda de que en esa Comala en que los hechos y palabras de los que [...] vivieron, se han detenido en un eterno retorno, se está en un universo semejante al

¹⁶ "El fuego del sol ardiente mata toda forma de vida. Paralelamente, el agua de la lluvia también mata el maíz y al ser humano. El diluvio es una representación de la destrucción de la naturaleza tanto en la cosmología mexicana como en la judeo-cristiana. Sin embargo, la unión de los rayos del sol y la lluvia ha hecho posible el cultivo del maíz y, por lo tanto, la creación de los grandes centros de la humanidad. Este principio del pensamiento náhuatl está fuertemente arraigado en la religión y la cosmovisión, como lo pone en evidencia el templo mayor de Tenochtitlan" (Valdés, 1998: 231).

de los mitos de incontables pueblos indígenas: ni más ni menos, las sociedades frías –atrapadas en una historia circular, repetitiva y no acumulativa– de las que hablara Claude Lévi-Strauss (Orrego Arismendi, 2008: 100).

El texto que ha servido como fundamento para esta tesis es el artículo de Anthony Stanton “Estructuras antropológicas en *Pedro Páramo*” (1988), en el cual el investigador califica la novela como “tan moderna y a la vez tan inmersa en tradiciones culturales”. Hay que destacar este plural que emplea Stanton, ya que no solamente se buscarán en la novela los diferentes referentes culturales, sino además, se aprovecharán los sentidos polivalentes de las manifestaciones culturales. El carácter de la obra de Rulfo, abierto y ambiguo, permite la realización de numerosos tipos de acercamientos analíticos:

En vista de esta indeterminación constitutiva de la obra abierta, es natural que la crítica haya leído la novela en formas diferentes que parecen a veces incompatibles. Claro está que todas estas líneas de interpretación —sociológicas, formales, semiológicas, míticas o hasta polifónicas— son posibles y válidas (Stanton, 1988: 567).

Las siguientes palabras de Stanton coinciden con la propuesta metodológica expuesta en el capítulo anterior:

A diferencia de anteriores lecturas míticas o simbólicas, el presente enfoque intenta localizar las estructuras que llamamos antropológicas dentro de una determinada cultura y ver cómo funcionan en un orden social específico. Uno de los mayores peligros de la arquetipología es su tendencia a buscar invariantes universales, olvidando que los arquetipos míticos se insertan en una estructura social y que deben estudiarse según las funciones que cumplen en cada cultura particular (1988: 568).

En esta tesis, el enfoque propuesto por Stanton sirve como una premisa principal, ya que también se tratará de buscar las estructuras mentales comunes, los imaginarios religiosos y míticos entretejidos en los textos, las visiones acerca de la muerte o paradigmas culturales que puedan ser estudiados como los llamados *culturemas*.

Lo que interesa aquí, en el caso de *Pedro Páramo*, son los fenómenos que pertenecen a la llamada “larga duración”: estructuras mentales, mitos, ideologías colectivas, visiones del mundo, arquetipos sociales, creencias religiosas y ciertas formas de organización social. Se trata de modelos, paradigmas o estructuras que tienen un ritmo de cambio imperceptible; encarnan una gran resistencia al cambio pero esta

resistencia silenciosa se da dentro de la historia, aun cuando se trate de las estructuras profundas del inconsciente (Stanton, 1988: 568).

La concentración en la cultura local supone el alejamiento de las matrices culturales y literarias europeas, para privilegiar, en este caso, el contexto mexicano¹⁷. Si bien hay varios trabajos, incluido el de Stanton, que para llevarlo a cabo han recurrido también a la lingüística, en nuestro caso será un aspecto menor. Sin embargo, para cada estructura antropológica o temático-simbólica descrita en el texto (cuya definición será basada en los textos antropológicos clásicos), se buscará un *culturema* concreto, o variedad de ellos, teniendo en cuenta la diversidad de referentes que puede haber en los textos tan polivalentes como los de Rulfo. Estos referentes van a provenir en su mayoría del campo etnológico, crónicas, leyendas, etc.

Consideramos el trabajo de Stanton como uno de los más relevantes en este campo y, por tanto, seguiremos su manera de análisis, consistente en el establecimiento de una base teórica para cada bloque temático desarrollada con una interpretación literaria. Salvo algunas excepciones, no se repetirá el estudio de las estructuras temáticas ya comentadas en su texto, como será el caso del incesto o de las relaciones de parentesco o el nahualismo. En la tesis nos servimos también de la obra de Nicolás Emilio Álvarez (1983), cuyo trabajo patentará un modelo útil para la elaboración de nuestro propósito. Álvarez divide su libro de acuerdo a grandes motivos antropológicos, como el *axis mundi* o el mito del eterno retorno, aludiendo ante todo a los trabajos de Mircea Eliade para apoyar sus interpretaciones. Estos motivos, ciertamente presentes en la obra de Rulfo, serán mencionados igualmente por nosotros, aunque los consideramos mitemas rulfianos.

La lectura de Stanton (1988) y de Ángel Rama (1992) nos ha llevado a definir lo que llamaríamos los *mitemas de Rulfo*, es decir, las ideas y motivos presentes en su obra, que de acuerdo con las premisas arriba expuestas podemos determinar, extraer y estudiar: padres e hijos y la violencia de las relaciones familiares; la relación de poder en el amor; la animalización de los personajes, más allá del nahualismo; oposiciones binarias de los elementos naturales; el paraíso perdido; la tierra prometida, etc. Esta combinación de mitemas literarios de Rulfo, según Aronne-Amestoy (1986), surge un mosaico de

¹⁷ “En cambio, un acercamiento antropológico tiende a diferenciarse de esta línea «universalista» en la medida en que el primero busca la universalidad precisamente en las estructuras presentes en la cultura local y no mediante una comparación con un geno-texto privilegiado y previamente identificado como matriz, modelo o referente exclusivo. En otras palabras, una crítica antropológica intenta restituir la creación cultural a su contexto más inmediato [...]” (Stanton, 1988: 569).

secuencias, que finalmente se componen en una *imago mundi* particular del escritor y, a pesar de la heterogeneidad de su narrativa, extendida en el tiempo en términos de publicación, es posible observar ciertas constancias¹⁸. La autora, que también se inclina a la interpretación universalista, trata de ajustar ciertos mitemas a la tradición judeo-cristiana al pie de la letra, sin tener en cuenta, precisamente, los cambios que pueden sufrir estos motivos ni enfocándose en la hibridación, la contextualización y las múltiples transformaciones de los motivos culturales reflejados en el texto, por lo que su interpretación resulta unívoca.

¹⁸ Hemos denominado esta coherencia y repetición de secuencias en las dos novelas del autor como el “universo rulfiano”, ya que creemos que es característico del autor repetir ciertos esquemas e intercambiar los mitemas para crear nuevas combinaciones de significados (Gacinska, 2018a).

4. La aproximación de Juan Rulfo a la antropología

*[...] aquel viajero, excursionista, fotógrafo,
historiador y antropólogo natos que fue Juan Rulfo*

Alberto Vital

En el presente capítulo¹⁹ se tratará de describir una faceta ante todo ensayística de Juan Rulfo relacionada principalmente con su trabajo en el Instituto Nacional Indigenista (INI), y otros proyectos con finalidad social y antropológica, cuyo fruto son ensayos, prólogos y fotografías calificados como antropológicos. Entre estos diversos trabajos se encuentran sus colaboraciones con la revista *Mapa*, en los inicios de su carrera como escritor, así como su participación en la Comisión de Papaloapan, y la labor como Subdirector de Publicaciones en el propio INI. Cabe destacar que, tanto antes de su éxito como escritor como tras el silencio editorial, como autor de ficción, Rulfo produjo numerosos escritos en forma de ensayos, prólogos, comentarios de texto y reflexiones históricas, que, debido al enfoque de la tesis, se consideran merecedores de mención y análisis. La finalidad de este capítulo es arrojar la luz sobre este trabajo tan poco conocido, así como procurar asentar las bases de un posible “pensamiento antropológico” rulfiano. Una de las aportaciones más significativas es la inclusión del libro *Donde quedó nuestra historia. Hipótesis sobre historia regional*, de la autoría de Juan Rulfo, y cuya existencia ha sido obviada, rompiendo así una común concepción de Rulfo como autor de únicamente tres volúmenes.

¹⁹ Una parte de este capítulo ha sido redactada gracias al acceso prestado por la Biblioteca Juan Rulfo de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas en noviembre de 2017. Gracias a la amabilidad y profesionalidad de Maura Tapia, subdirectora de acervos, y los trabajadores de la biblioteca, ha sido posible consultar los documentos relacionados con el trabajo de Rulfo en el antiguo INI, así como contar con varios materiales inéditos. Cabe añadir que la biblioteca lleva el nombre de Juan Rulfo desde 1987, como homenaje al escritor y trabajador del centro (la propia biblioteca fue creada en 1963, tres años antes de la incorporación de Rulfo como miembro del INI).

4.1 *Catálogo y revista Mapa*

En *Letras e imágenes* (2002) aparecen recopilados varios textos breves que Rulfo escribió para el *Catálogo de construcciones religiosas del estado de Hidalgo*, obra publicada en dos tomos entre 1940 y 1942 por la Secretaría de Hacienda. Como indica Víctor Jiménez (2002: 23),

Además de la investigación de campo, muy minuciosa, con fotografías y dibujos (estos últimos de gran calidad en muchos casos: entre otros colaboró Juan O’Gorman) un grupo de informantes se dedicó a rastrear la información histórica de las comarcas, órdenes religiosas y acontecimientos políticos, así como de redactar descripciones muy profesionales de los distintos edificios.

El objetivo de la publicación era catalogar y reunir la información más relevante sobre los edificios gubernamentales, en su mayoría de carácter eclesiástico, incluidas las construcciones en notable estado de deterioro. De los 800 edificios incluidos en el *Catálogo*, 100 descripciones pertenecen a Juan Rulfo. Jiménez (2002: 26) señala que para la elaboración de sus textos Rulfo recurría a *Historia del arte hispanoamericano* de Diego Angulo, aunque consideramos que se trata de un error, puesto que la primera edición de esta obra se publicó en el año 1945.

Rulfo escribe también para la revista *Mapa*, creada en 1934 a raíz de la expansión de la red de carreteras²⁰. Entre los colaboradores habituales se encontraban varios escritores y fotógrafos como Hugo Brehme y Manuel Álvarez Bravo. El mismo Rulfo colaboró brevemente con la revista como director de uno de los números en 1952. La revista fue creada con el afán de aproximar a los lectores el patrimonio natural y cultural de México, creando así un nuevo paisaje y nuevas rutas accesibles para los turistas, siempre en el marco de la búsqueda de lo más “mexicano”²¹. Héctor Mendoza Vargas (2017: 145) describe el formato de la revista, que combinaba información práctica acerca

²⁰ El sexenio de Lázaro Cárdenas (1934-1940) suponía la apertura de varios proyectos nacionales, siendo la expansión de red de carreteras y de las empresas automovilísticas, uno de sus pilares. Valga recordar que Rulfo dedicó varios años de su vida precisamente para el trabajo como vendedor de neumáticos. En palabras de Mendoza Vargas (2017: 142), “Con el kilometraje construido por el gobierno se abrieron nuevas relaciones con el espacio y una nueva movilidad que situaba a México entre las preferencias de los viajeros tanto nacionales como extranjeros”.

²¹ En cierto modo, *Mapa* era una revista competidora de *Mexican Folkways*, establecida en los años 20 por Frances Toor, ya que ambas se nutrían del nacionalismo mexicano y su interés especial en los temas históricos, populares, el folclore y la tradición mexicana.

de los caminos, con un enfoque puramente cultural dirigido a los lectores cultos, adinerados de la clase media urbana: “El viaje, para la revista MAPA, no se improvisaba y, por eso, respondía a un tipo de viajero que contaba con tiempo libre, nuevas inquietudes e interés por ciertas prácticas que relacionaban lo espacial e histórico con la experiencia”. Los lugares, tal como posteriormente se verá en las contribuciones de Rulfo, son presentados con numerosas fotografías y la información histórica extensa, en el caso de Rulfo, además, rigurosa.

Como se verá a continuación, los textos de Rulfo proporcionados a la revista cumplen precisamente esta función: hacer hincapié en la identidad, la historia y la recuperación de las joyas prehispánicas y coloniales, llamando la atención no solamente sobre su esplendor, sino también realizando una labor didáctica. Rulfo se muestra especialmente crítico con el periodo colonial. Aunque por un lado destaque el patrimonio arquitectónico de las iglesias y conventos, por otro no deja de aportar datos sobre la conquista y la destrucción de la herencia mesoamericana.

Entre las publicaciones para el *Catálogo* y otros textos encontrados en sus archivos, éstos suman unas “400 monografías de edificios y zonas arqueológicas – sin mencionar las dedicadas a las poblaciones, parajes, regiones y otros sitios geográficos” (Jiménez, 2002: 22-23). Se trata de notas muy escuetas, desde cinco o seis, hasta llegar a una extensión de cuatro páginas, algunas de ellas escritas a mano y otras mecanografiadas. Entre estos documentos se han encontrado incluso mapas dibujados por el escritor y varias listas de pueblos o edificios de interés.

En su introducción a estas semblanzas de varios pueblos hidalguenses, Jiménez hace hincapié en la cuestión de la arquitectura, deteniéndose en los edificios del siglo XVI y poblaciones que en su época sufrían el problema del despoblamiento y el abandono²². Tanto en la escritura como en la fotografía de Rulfo se nota el interés especial en lugares de carácter militar, ante todo las iglesias y los conventos involucrados en acciones bélicas o las rebeliones de la población local contra la cristianización de la zona. A su vez, llaman

²² “Hay algunas constantes en la forma en que Rulfo escoge las monografías de las obras que consulta y los pasajes que cita de las mismas. Se detiene sobre todo en los edificios del siglo XVI. Incluye Rulfo buena parte de los importantes como obras de arquitectura, pero sorprende la frecuencia con que aparecen, por ejemplo (sobre todo entre los textos tomados en *Catálogo*), las referencias a pueblos abandonados, o aquellos cuya población fue diezmada o desplazada por la fuerza en los primeros años de la colonización”. (Jiménez, 2002: 26-27).

la atención las omisiones que realiza Rulfo, no menos importantes que los propios textos. Se trata de las menciones religiosas de los milagros, la dedicación de los indígenas al cristianismo y hagiografías, referencias comunes a la hora de hablar de estos lugares y este periodo. En palabras del arquitecto y presidente de la Fundación Juan Rulfo: “Casi no recoge Rulfo un término como «evangelización», y en una relación de conventos, santuarios e iglesias de Hidalgo prefiere escribir «la colonización religiosa en el Estado» al referirse a la misma” (Jiménez, 2002: 27). Para Jiménez el conocimiento de Rulfo acerca de ciertos periodos históricos, como puede ser la época precolombina y la Colonia, podían haberlo convertido en un historiador muy habilidoso y crítico. A esto se suma su respeto por varios historiadores, arqueólogos, geógrafos, con los cuales compartía la vocación que compaginaba con la literatura (Jiménez, 2002: 20).

De varios textos recogidos en *Letras e imágenes* han sido seleccionados aquellos que contienen una reflexión relevante desde el punto de vista de la historia o la antropología, así como los que se inscriben en el carácter general de su producción literaria, destacando las menciones de los poblados abandonados y desolados. El texto “Lolotla (Ex-convento)” muestra precisamente los aspectos advertidos por Jiménez, sobre la problemática eclesiástica y las dificultades de la evangelización. En la semblanza del convento, el autor aporta la etimología del lugar, entendida por él como “lugar de muchos diablos o gente perversa” que “tuvo su origen con una amalgama de chichimecas con hordas salvajes” (Rulfo, 2002b: 30). Tras los cronistas antiguos, cuyos nombres desafortunadamente no menciona, recuerda el pasado violento y el carácter insolente de sus habitantes, que no dudaron en prender fuego a las construcciones religiosas del lugar en numerosas ocasiones. En este breve texto llama la atención ante todo la descripción de la iglesia en ruinas:

La iglesia: fue edificada por fray Antonio de Roa en 1538, *la cual ha sido varias veces destruida por incendios intencionales*. Es el edificio principal del pueblo, pero se halla en ruinas: su techo abierto, paredes ennegrecidas, ventanas cubiertas con petates, altares e imágenes muy antiguos, deteriorados; las campanas rajadas y faltas de sonoridad, los entarimados podridos por la lluvia. Tal es el aspecto desconsolador que ofrecen esta iglesia y este pueblo (Rulfo, 2002b: 30).

“Yolotepec” es una escueta descripción de una iglesia militarizada que se concentra únicamente en el aspecto arquitectónico. Sin embargo, podemos rescatar un comentario que mantiene cierta coherencia con las fascinaciones estéticas generales de Rulfo, donde

la iglesia “presenta un aspecto triste y original en lo árido de la región en que se encuentra” (Rulfo, 2002g: 31). De similar carácter son las notas “Tepetlaoztoc”, “Tutotepec”²³, “Tilcuautla”, “Atlatlahucan”, “Tlayacapan”²⁴, “Villanueva”, “Susticacán”²⁵, “Milpa Alta. San Pedro Actopan. San Pedro Ostotepec”. Se trata de textos cuya extensión no sobrepasa ni siquiera media página, son de carácter puramente informativo y descriptivo, siendo las iglesias y los conventos de la zona el foco de atención del escritor. Consideramos que con estos dos ejemplos de las publicaciones en el *Catálogo* es posible mostrar el carácter de los ensayos y las líneas generales del trabajo rulfiano en el campo de la historia desde sus inicios, antes de emprender una carrera de escritor. A continuación, dos textos publicados en *Mapa: Revista de automovilismo y turismo* serán tratados de manera más extensa.

En su valioso artículo sobre la presencia inicial de las fotografías de Rulfo en varias revistas, Paulina Millán (2010: 100) indica que, aparte de ilustrar varios textos, en 1952 Rulfo publicó bajo un seudónimo el texto titulado “Meztitlán: lugar junto a la luna”²⁶, acompañado por varias fotografías suyas. De hecho, el artículo apareció tanto en el *Catálogo*, como en *Mapa*, siendo la primera más extensa. La segunda versión, citada aquí, tiene un carácter más turístico. El ensayo está dividido en dos partes: histórica, donde relata el origen del lugar y las peripecias de la principal construcción eclesiástica; y turística, con información sobre la llegada, detalles del camino y la recomendación para visitantes. Es de nuestro interés ante todo la parte histórica. Como *Juan de la Cosa*²⁷, el escritor relata varios aspectos históricos del lugar, desde el origen de su nombre, su pasado prehispánico, hasta la historia colonial. Resulta notable y simbólica la elección de este seudónimo, ya que Juan de la Cosa se encontraba entre los primeros navegantes europeos que llegaban a América.

El texto comienza con una etimología del lugar: “la costumbre de los habitantes de esta región de pelear en las noches de luna dio origen al nombre de Meztitlán, una de las poblaciones más antiguas que existen en el país” (Rulfo, 2002c: 41). Sin embargo, es posible detectar dos errores graves de índole histórica en esta sentencia: “Por otra parte,

²³ “Sus añosas ruinas presentan aspecto de esqueletos mutilados” (Rulfo, 2002f: 34).

²⁴ “Las celdas y otros compartimentos presentan un aspecto de la más desoladora destrucción, y la obra ruinosa de los años deja ver sus huellas en este enorme conjunto almenado” (Rulfo, 2002e: 36).

²⁵ “El aspecto que presenta el pueblo es casi desolado. Fue en la época de la conquista paso obligado de las expediciones que se dirigían hacia el territorio de Zacatecas” (Rulfo, 2002d: 37).

²⁶ Originalmente el texto se publicó en *Mapa: Revista de Automovilismo y Turismo*, XIV, 194, enero de 1952, pp. 10-14. En el siguiente trabajo consultamos su reproducción en *Letras e imágenes* (2002).

²⁷ Rulfo firmó con el mismo seudónimo el relato “El castillo de Teayo”.

un petroglifo que representa la luna, y que estaba tallado en una enorme roca se cree obra de los *olmecas*²⁸, una de las primeras tribus que poblaron la Mesa Central y que posteriormente fundaron Cholula en los *primeros años de la era cristiana*” (Rulfo, 2002c: 41). Por supuesto, no se trata de olmecas, una cultura que habitaba la costa de Veracruz y Tabasco, sino de toltecas. Este grupo, efectivamente, estableció numerosos centros urbanos en el México central; en Hidalgo el lugar más emblemático de la cultura tolteca es Tula. Sin embargo, las fechas que indica Rulfo tampoco resultan ciertas, ya que la fundación de Cholula corresponde a los siglos XII-IV a. C. Consideramos que se trata de una rectificación importante, especialmente teniendo en cuenta el afán de Rulfo de recurrir a la historia de las migraciones mesoamericanas.

Además, como es costumbre, Rulfo aporta la información sobre los encomenderos del lugar, sus pleitos con Hernán Cortés, así como la historia del convento, construido, abandonado, nuevamente construido para finalmente convertirse en ruinas. Rulfo realiza un llamamiento a la Dirección de Monumentos Coloniales para preservar el patrimonio, claramente con fines turísticos y por su importancia histórica y grandiosidad. En su referencia al periodo colonial, Rulfo se sirve de los escritos de Fray Juan de Grijalva²⁹ para hablar de la crueldad de la conquista y de la ayuda que prestaban los frailes a los indígenas que huían de los trabajos forzados.

En términos literarios, “Meztlitlán. Lugar junto a la luna”, lleva un gran parecido en rasgos de estilo y formulaciones con *Pedro Páramo*. La descripción del camino a la población se asemeja a los recuerdos que Dolores Preciado tiene de Comala:

Hasta aquí la caliza blancura de la tierra ha encandilado la vista. Pero más abajo la Vega, como un manto verde entre las aguas de Meztlitlán, alivia y descansa. Y después de vadear el río, ya que el puente fue destruido por la fuerza de las crecientes, el camino sigue bajo la sombra de nogales y fresnos, para volver a encumbrar la barranca hasta las tierras altas de Zacualtipán (Rulfo, 2002c: 41).

Esto, junto con la visión idílica de la población, trae recuerdos de Comala del pasado, antes de convertirse en las ruinas yermas. Asimismo, si tenemos en cuenta uno de los

²⁸ La cursiva es nuestra, empleada para resaltar el error.

²⁹ Es nuestra suposición, ya que Rulfo simplemente se refiere al cronista como “Grijalva”. Posiblemente se trata de Fray Juan de Grijalva, cronista de los agustinos, puesto que el fragmento de la crónica que aporta Rulfo concierne a cuestiones eclesiásticas. Por otro lado, no puede ser Juan de Grijalva conquistador, puesto que éste falleció antes de la construcción de la iglesia mencionada en la crónica.

títulos provisionales de la novela, *Una estrella junto a la luna* (Fernández, 2008: 388), tan parecido al nombre del pueblo, Meztitlán podría servir de inspiración para más de un fragmento de su obra.

El único texto de ficción que será tratado en este capítulo es “Castillo de Teayo”, debido a sus características, contenidos y contexto. Este cuento destaca porque es el único en la producción de Rulfo que tiene referencias explícitas a los temas prehispánicos. Por tanto, para profundizar en las propuestas del escritor, vamos a recurrir a las fuentes de estudios mesoamericanos para analizar los fragmentos seleccionados. Antes de publicar el cuento “Castillo de Teayo”, en el mismo número de *Mapa*, habían aparecido algunas fotos que el autor hizo en el sitio arqueológico. Como indica Jiménez (2002: 55) el original mecanografiado del texto está firmado con el seudónimo *Juan de la Cosa*, igual que su semblanza de Meztitlán, y supone que el propósito original era publicar el relato en la revista *Mapa*, aunque no se llevó a cabo y fue rescatado de los archivos años más tarde.

El cuento, narrado en primera persona, relata la visita de un grupo de personas a las ruinas del castillo de Teayo en la Huasteca veracruzana. El relato destaca por las atmósferas rulfianas típicas de su obra³⁰: diálogos entrecortados, el camino hacia un destino que resulta ser un lugar desolado, los ambientes lúgubres, la decadencia. La estructura del cuento lo divide en tres partes: el viaje por la carretera, la selva y las ruinas. La naturaleza es la fuerza primordial que otorga al relato un carácter un tanto telúrico, puesto que separa la carretera – modernidad y cotidianidad – del pasado prehispánico, y a la vez el peligro para las ruinas. Rulfo se detiene en las especificaciones de los colores que acompañan a los protagonistas a lo largo de la noche, junto con los fenómenos atmosféricos, como la omnipresente niebla. La selva sirve como barrera entre la *civilización* - carreteras, ejército, turismo – y el pasado prehispánico de la Huasteca, dificultando el acceso y obligando a los viajeros a pasar a otra dimensión³¹: “Caminamos. Buscando con los pies los pedazos de hierba rastreamos la brecha, sopesando el barro; resbalándonos y girando como sombras grises en medio de la gris neblina” (Rulfo, 2002a: 48). El pasaje correspondiente a la descripción de la selva consiste en un juego de luces

³⁰ No disponemos de la fecha exacta de la creación del relato. Si suponemos que fue escrito en el mismo 1952, Rulfo ya contaba con varios cuentos publicados en revistas literarias, lo que puede indicar que su estilo ya estaba consolidado.

³¹ “Salimos a ver. El barro lo había llenado todo. Aquel coche ya no andaría. Lo cerramos. Ahora teníamos 14 kilómetros por delante para llegar al castillo de Teayo. Ese era nuestro destino” (Rulfo, 2002a: 48).

tenues y sombras, los sonidos persistentes de los grillos y ranas, el goteo de agua, un murmullo de la selva nocturna que nunca para³². La inmensidad de la selva, junto con la noche y la sofocación, conducen a los protagonistas anónimos hacia su destino: “En el Castillo de Teayo la gente estaba dormida. Parecía un pueblo muerto” (Rulfo, 2002a: 48). La transgresión por medio de la selva conduce a un pueblo totalmente envuelto en la neblina, con todas las tonalidades de gris y amarillo, siempre en medio del rumor del mar y del bosque tropical. En este cuento, fácilmente comparado con “Luvina”, se puede advertir el afán de Rulfo por utilizar los sonidos y el tiempo, especialmente la niebla, para crear paisajes desolados y lúgubres, y asimismo acentuar su vinculación con el pasado.

Teniendo en cuenta esta ambientación, si acudimos a los escritos antropológicos sobre el pasado prehispánico de la Huasteca, descubrimos un paralelismo muy curioso entre el medioambiente y la cultura del lugar. Como indican Lorenzo Ochoa (1984) y Patrick Johansson K. (2015), existe la posibilidad de que la tierra mítica para los pueblos nahuas, el Tamoanchan, realmente se encontrara en la región de Huasteca, debido a la etimología del propio nombre, así como otras indicaciones provenientes de los códices: “La toponimia del legendario Tamoanchan también ha sido objeto de discusiones diversas. [...] En la acepción huasteca se pueden obtener dos interpretaciones; la primera derivada de «tam» lugar donde hay, «moan» neblina o llovizna y «tzan» culebras o serpientes, esto es «lugar donde hay llovizna (o neblina) y serpientes»” (Ochoa, 1984: 120). No hay consenso sobre si Tamoanchan es solamente una tierra mitológica parecida a Tlalocan, o si realmente se refiere a un lugar concreto en la geografía mesoamericana³³. Johansson K. (2015) indica la posibilidad de que un acontecimiento histórico haya convertido la tierra concreta en un lugar mítico, siendo el Tamoanchan una región de la

³² “A nuestro lado se traslucía la selva. Las ceibas altas, desmembradas, transparentándose a veces. Las parotas avanzando sus raíces hacia el camino. Los otates. Los gruñidos de cosas. Palabras de palma quietas, inmóviles bajo el peso de tanta nube. Se oía el croar de las ranas y más que ninguna otra cosa el griterío de los grillos. Todo estaba lleno de este ruido interrumpido y sin ningún silencio. Allí a nuestro lado, espesa, goteando agua todavía, la selva de la Huasteca... Gruesos goterones de agua que caían y sonaban como un resquebrajadero de ramas. Y ningún olor a tierra. Sólo el grande, abundante y viejo olor a selva” (Rulfo, 2002a: 48).

³³ La teoría se sustenta además en los escritos de Fray Bernardino de Sahagún, quien identifica esta tierra en el Golfo de México debido a su fertilidad (López Austin, 1994: 47). Según el fraile, Tamoanchan fue el establecimiento para los pueblos que llegaron con sus sacerdotes a la costa de Veracruz, que posteriormente fue abandonada debido a una migración a Chicomóztoc, otro lugar mítico por excelencia. López Austin (1994: 62) considera que existen aspectos históricos en el relato de Sahagún: “los olmecas creyeron encontrar la tierra prometida frente a Popocatepetl y al Iztaccíhuatl, y allí construyeron –rehicieron– su Tamoanchan; pero el destino no les fue favorable, y en 1261 fueron expulsados por los totolimpanecas. Tras la derrota, los olmecas fueron a poblar la costa del Golfo, donde tal vez adquirieron el nombre adicional de *huixtotin*. En su nueva morada encontrarían nuevamente, sin duda, la tierra prometida, y fundarían, nuevamente, su Tamoanchan”.

Huasteca. En cualquier caso, la propuesta etimológica de Ochoa, además de numerosas referencias a la cultura huasteca presentes en el cuento, junto con la atmósfera inicial creada por Rulfo, otorgan al lugar del relato un matiz legendario-mítico.

El Castillo de Teayo, situado en el poblado que lleva el mismo nombre, es un yacimiento arqueológico de gran importancia en la costa veracruzana: “Teayo que funcionaba como «cabeza de playa» en las conquistas mexicanas sobre Tuxpan puede tomarse como punto de referencia, pues durante las conquistas tezcocanas y aztecas, la región estaba ocupada por la gente de habla y cultura huasteca” (Ochoa, 1984: 130). En el plano mitológico y poético, si adoptamos la idea de que es posible identificar la Huasteca con Tamoanchan, en los *Cantares mexicanos*, traducidos por el padre Garibay³⁴ el lugar es descrito como “un lugar de niebla florida en el que se yergue el gran Árbol” (López Austin, 1994: 72). Tomando como punto de partida esta hipótesis, el extenso pasaje sobre la selva que rodea Teayo puede interpretarse como un lugar casi sagrado, siendo las ceibas y los demás árboles como las fuerzas divinas que posee la tierra gracias al flujo de la sangre enojada en el árbol-*axis mundi* de Tamoanchan³⁵.

Aunque la Huasteca es conocida en la mitología prehispánica por ser el lugar de nacimiento de varias deidades, el castillo aparece en el cuento rodeado de la soledad y bruma, siendo una construcción casi onírica en un entorno inhumano:

Aquí, frente a nuestros ojos estaba el Castillo. Su forma era extraña enmedio [sic] de esta soledad no turbada aún por ninguna señal de vida. Lo rodeaba la bruma que salía como vaho de la húmeda tierra y de los mojados muros aplanados por el musgo. Y en el musgo había rocío. Eso es lo que vimos (Rulfo, 2002a: 52).

Destaca la presencia de una construcción humana en medio de la selva y de la soledad, representando la irrupción de la civilización antigua, ahora devorada de nuevo por la naturaleza o humillada por los contemporáneos al ser tratada como un montón de piedras: “Y nos señala [el guía] un ídolo que, agachado, forma parte del cercado en el corral de una casa” (Rulfo, 2002a: 54). Llama la atención una sentencia destacada por las comillas en medio de un diálogo intrascendente queriendo transmitir una reflexión acerca de la

³⁴ En la edición de *Cantares mexicanos* que se ha consultado, los versos en cuestión rezan: “Niebla de flores allí se eleva:/ allí está erguido el Árbol Florido:/ allí vive el ave quetzal y abre sus alas” (Garibay, 1993: 22).

³⁵ “Tamoanchan y Tlalocan, sitios de niebla, se revelan como partes fundamentales de un proceso cósmico de circulación de las fuerzas divinas que eran necesarias para dar movimiento y continuidad a los seres del mundo del hombre” (López Austin, 1994: 223).

fugacidad de estas obras: “Y aquí está la historia que no es para entenderse, sino para sentir que querían dejar algo que fuera imperecedero, al menos” (Rulfo, 2002a: 53). El hecho de que las construcciones antiguas permanezcan a pesar de la conquista y de la destrucción del patrimonio que ésta conllevaba, así como la dejadez de los contemporáneos, en parte se debe a la naturaleza, que engulló y protegió las ciudades del desmembramiento. Por eso siguen enterradas en los montes y en la selva, esperando que el hombre las recupere, aunque la naturaleza siempre esté al acecho³⁶.

Para hablar de la historia del lugar, Rulfo recurre a uno de los protagonistas convirtiéndolo en guía que habla del pasado precolombino de Teayo. Resulta necesario destacar y comentar varios apuntes antropológicos que realiza en su narración. La idea clave y el eje del texto es la desaparición de los dioses antiguos y el deterioro del patrimonio que dejaron las culturas mesoamericanas a causa de la conquista.

Aquí vinieron a morir los dioses. Se destruyeron los estandartes en las antiguas guerras y los portaestandartes cayeron de bruces, rotas las narices y los ojos ciegos, enterrados en el lodo. La yerba creció sobre sus espaldas y hasta llegó a anidar la nauyaca en el hueco de sus encogidas piernas. Allí están ahora nuevamente, pero sin estandartes, nuevamente esclavos, nuevamente custodiando ahora la cruz de madera del cristianismo. Se les ve serios, los ojos apagados, las mandíbulas caídas, su boca abierta, desmedidamente clamorosa. Alguien les ha encalado el cuerpo, dándoles la apariencia de muertos amortajados sacados de sus sepulturas (Rulfo, 2002a: 53).

La zona en cuestión, desde los tiempos precolombinos se ha encontrado en medio de varias contiendas, siendo colonizada por los olmecas, posteriormente toltecas y por fin mexicas³⁷, quienes deseaban extender su territorio hasta la costa atlántica (Ochoa, 1984: 129). Juan Rulfo tenía gran interés y conocimiento de las guerras de poder mesoamericanas, como demostró en su ensayo *Donde quedó nuestra historia*, analizado

³⁶ “Esta cosa no está sola. Hay muchas. Se han llevado algunas, pero todavía quedan muchas. Quedarán siempre. En esos cerros, en aquellos, en aquellos otros hay bastantes. Hemos desenterrado algunas y allí han quedado. Aquí se puede decir que pasado mañana volverán a estar enterradas, porque aquí el monte se reproduce y crece de la noche a la mañana, y a cada rato engorda como un animal” (Rulfo, 2002a: 53-54).

³⁷ De hecho, la construcción principal del sitio arqueológico, la pirámide, proviene de la época de la dominación mexica, así como varias de las esculturas. Como indican los antropólogos anteriormente mencionados, es de gran importancia el intercambio cultural que se producía entre la costa y el centro, llegando al punto de no poder distinguir claramente las influencias, debido a la fragmentariedad de los datos y de las investigaciones disponibles sobre la Huasteca.

en la parte posterior de este trabajo. El hecho de mencionar estas guerras prehispánicas³⁸, en un texto tan temprano, solo confirma que su afición de historiador y antropólogo se iba desarrollando desde una época muy temprana de su producción artística.

A su vez, Rulfo habla de Teayo como un lugar donde murieron los dioses, enunciado que abre dos posibles interpretaciones. Por un lado, en el plano mitológico, Tamoanchan era todo lo contrario: "Tamoanchan aparece ya como fuente de creación a través del pecado de los dioses, ya como lugar donde se reproduce la creación" (López Austin, 1994: 77). El antropólogo aboga por considerar Tamoanchan como un espacio de creación por excelencia, tanto para los dioses, como un lugar de la formación de la humanidad. Hay que destacar que de este paraíso terrenal proceden, según el testimonio de Sahagún, varias deidades, Teteu Innan, Xochiquétzal, Centéotl³⁹ y Macuilxochitl. Resulta llamativa esta contradicción, no tan inusual en las religiones mesoamericanas, ya que el lugar, considerado la cuna de la humanidad y de los dioses, puede ser a la vez el "país del declinar". Soustelle recurre a esta traducción de Tamoanchan vinculándolo con la puesta del sol: "Con esto [...] se responde a la idea que se tenía del pasado étnico más remoto y con la idea de que Tamoanchan era la morada de los dioses antiguos, simbolizados por un árbol caído, y la unión del nacimiento y la muerte" (López Austin, 1994: 86). Esta aproximación nos permite entender las palabras de Rulfo en términos del fin de la civilización huasteca, y la caída definitiva de los dioses.

La parte final del cuento contiene más pensamiento antropológico y cultural, puesto que allí el personaje de guía se explaya sobre las deidades huastecas y ofrece de nuevo una reflexión sobre la devastación que han producido los conquistadores. De este modo, teniendo en cuenta que el texto fue concebido para ser publicado en una revista de perfil turístico, Rulfo transmite información de interés popular, de acuerdo con la línea editorial de la revista, en forma de ficción, otorgándole una forma más original que un ensayo o una semblanza. Asimismo, debido a la posiblemente alta difusión del texto, se permite transmitir opiniones y forjar criterios en su habitual línea de pensamiento. El pasaje en cuestión da pie a un comentario antropológico extenso:

³⁸ Rulfo hace mención de las guerras entre los huastecos y los totonacos: "Tuxpan y Chicontepec, y aquí ya más cerca Tihuatlán, estuvieron muchas veces cubiertos por las olas guerreras de los totonacos. Y el Castillo de Teayo quedaba aislado, sin defensa ninguna, en manos de ellos" (Rulfo, 2002a: 54).

³⁹ "Nació Cintéutl en Tamiyoanichan. En el lugar donde se yerguen las flores, el [signo] 1-flor" (Johansson, 2015: 68).

Vean aquí están. Son los dioses de los huastecos. Vean los penachos levantados en abanico sobre sus cabezas. Vean sus ojos. Son ojos huastecos. Sus narices ya no existen. Fueron extirpadas por el enemigo. Esta es la señal de la derrota. Aquella diosa se llama Centeocíhuatl; es la diosa de la germinación y de la lluvia. Y esta otra es ella también. Quizá aquí se juntaron de distintas regiones para venir a morir. Porque están muertos. ¿No lo ven? Ahora sólo tienen el valor de las piedras (Rulfo, 2002a: 54).

Es la idea recurrente en todo el cuento: el desconocimiento que rodea actualmente las deidades huastecas, así como su condición de figuras muertas incapaces de transmitir nada a los contemporáneos debido a los siglos de destrucción y socavación. La no-existencia de varias muestras del arte huasteco, ya que se han perdido no solamente nombres de las deidades, sino además el conocimiento. Las palabras del guía sobre las “planchas de piedra para dibujar historias y para hacer otras muchas cosas que ya no existen” puede ser interpretada como referencia a los calendarios, la escritura o el simbolismo religioso de arte. Resulta cierto que precisamente la cultura huasteca es una de las menos estudiadas entre las etnias mesoamericanas, y la mayor parte del conocimiento proviene de las fuentes nahuas⁴⁰, ya de la época de mayor influencia mexicana en la zona oriental.

En términos generales, el relato cuenta con dos ideas principales que también forman parte de la idiosincrasia rulfiana que observaremos en los siguientes textos. El tema que subyace bajo esta ficción corta es el olvido y la devastación del legado prehispánico por parte de los españoles. El autor, aunque se refiere a los conflictos entre tribus mesoamericanas, no las culpa de la caída de Teayo, puesto que son culturas que compartían un imaginario similar y un respeto por el arte y la religión⁴¹. Los responsables de la desaparición y muerte de los dioses llegaron desde fuera:

Pero no fueron los mexicanos los que dejaron esto así como está. No fueron ellos que mataron a los dioses, bajándolos de sus altares y despedazándolos para después

⁴⁰ Curiosamente, recupera Rulfo una opinión bastante desfavorable sobre los huastecos, difundida incluso antes de la conquista por los mexicanos, sobre la afición al alcohol de los habitantes de la costa: “Y el Castillo de quedaba sin defensa ninguna en manos de ellos [los totonacos]. Porque los huastecos de emborrachaban seguido y eso les perdía, y ya no servía para pelear” (Rulfo, 2002a: 54). A pesar de la principal vinculación con la fertilidad, maíz y algodón, predominaba la imagen negativa de los huastecos transmitida a los cronistas por los mexicanos. Como recuerda Johansson (2012: 110): “Bernal Díaz del Castillo (...) calificaba a los huastecos de «cruels, borrachos, sucios y malos»”.

⁴¹ “Y este lugar fue descubierto por los mexicanos, sometiendo a sus hombres. Sin embargo, ellos conservaron a los dioses, porque eran temerosos de los dioses” (Rulfo, 2002a: 54).

desperdigarlos como piedras inservibles a todas partes [...] Quienes acabaron con los dioses de Teayo fue esa gente que se llamó «gente de razón» y que hizo la conquista de estas tierras (Rulfo, 2002a: 55).

Resulta notable la coincidencia, ya que la figura de Nuño de Guzmán, el mismo que luego fue conquistador de Nueva Galicia (Jalisco) fue gobernador de Pámuco, Veracruz, entre los años 1518-1533. Sobre su gobernación se cernía ante todo la trata de esclavos indígenas. Juan Rulfo a lo largo de sus indagaciones históricas se mostraba muy atraído por esta figura, debido a su importancia en la conquista de Jalisco.

El cuento finaliza con el triunfo de una nueva religión impuesta que domina sobre las ruinas en forma de un campanario adaptado de las construcciones antiguas: “Desde la altura se domina todo el valle. Abajo están los ídolos. Unos recostados, otros de pie, algunos tendidos sobre la tierra. Es ya media mañana y el olor de la yerbabuena silvestre sube penetrante hasta nosotros” (Rulfo, 2002a: 55). El cristianismo ha dominado el antiguo Tamoanchan, que ahora mismo solamente se manifiesta a través de la naturaleza que permanece intacta y viva. La cuna de los dioses elaborada con las manos humanas ha caído, abandonándolos en el anonimato, a merced de los investigadores que tienen que tratar de recuperar el conocimiento antiguo.

4.2 Comisión de Papaloapan (1954-1957)

La Comisión de Papaloapan era un órgano creado para realizar trabajos en la cuenca del río Mariposas al sur del estado de Veracruz, afectado continuamente por las inundaciones. El objetivo de la institución era aportar al desarrollo de la comarca, así como el estudio de las necesidades de los pueblos, en su mayoría indígenas, que habitaban la zona (Millán, 2011: 30). El propósito de documentar las condiciones de la cuenca en todas sus facetas, la económica, cultural y espiritual, tenía como finalidad la justificación del proyecto costoso y ambicioso⁴². La documentación, encargada a Rulfo, fue solamente una parte de un proyecto hidráulico, sanitario y educativo, comprendido dentro del marco

⁴² Entre los estudios planificados por la Comisión se encuentra “Levantamiento aerofotográfico de toda la Cuenca” (*El Papaloapan: un proyecto de desarrollo regional*, 1959: 9).

del nacionalismo mexicano y la modernización de la república que abarcaría también a los pueblos indígenas. Rulfo, en un homenaje a Raúl Sandoval, expresó la necesidad de las obras de la Comisión de la siguiente manera:

Pero las corrientes tormentosas de los ríos que bajaban de la sierra obstruían día a día las grandes obras, amenazándolas con el azolve. El río Santo Domingo, el Tonto, recogía en sus cauces millones de metros cúbicos de tierra bajada de las altas montañas. Y había que evitar eso.

¿Qué necesitaban los habitantes del Alto Papaloapan para vivir?... Maíz... Sólo maíz. Maíz que sembraban en las laderas de las montañas; y para lo cual hacían rozas que destruían bosques inmensos de liquidámbar, de cedro rojo...

Raúl Sandoval había volado infinidad de veces sobre aquella tierra ardiente: brumosa por el humo de los incendios, casi invisible. ¡Hay que detener esto!, dijo muchas veces. ¡Hay que detener la lumbrada que asolará esas regiones! (Rulfo, 2006).

Estas palabras se inscriben plenamente en los planteamientos de la propia Comisión, siendo una muestra del pensamiento político del momento. A las alabanzas a la figura de Sandoval hay que agregar la peculiar visión que Rulfo otorga a los indígenas como pobres, impasibles, distantes, pero eternamente agradecidos por la ayuda prestada⁴³. Más adelante retomaremos el problema de la percepción rulfiana del indígena que suscribe la aproximación indigenista propia de la época.

La politización de la empresa y su importancia en la época se puede apreciar en el libro *El Papaloapan. Testamento social de un río. Segundo poema civil* de Luciano Kubli (1951). La obra, calificada por Cristina Rivera Garza (2017: 101) como “un canto de celebración del río Papaloapan en el que convergen por igual, y sin aparente contradicción, el encomio de la naturaleza y el elogio a la tecnología que busca modificarla”, el autor ensalza las obras alemanistas convirtiéndolas en un símbolo nacional del progreso⁴⁴.

⁴³ “Y cuando él se presentó ante esos pueblos, con su rostro impasible que no reflejaba ni emoción ni vanidad, lo recibieron con pétalos de flores, con bandas de música que tocaban día y noche” (Rulfo, 2006).

⁴⁴ “El presidente Alemán rubricará su legado administrativo con el signo nacional de Papaloapan” (Kubli, 1951). Sólo mencionar que también uno de los lugares clave de la cuenca fue nombrado “Presa Miguel Alemán”, construcción erguida entre los años 1949-1954.

[...] *El Papaloapan* parece extender sin problema alguno aquel canto a favor de la tecnología y la vida moderna que había sido la marca misma del estridentismo, pero esta vez ligado de manera estrecha a los designios de los gobiernos del llamado Milagro Mexicano de mediados del siglo XX (Rivera Garza, 2017: 102).

El papel de Rulfo en esta comisión fue, gracias a la invitación del ingeniero Raúl Sandoval Landázuri⁴⁵, asesorar e investigar las condiciones de vida y tradiciones de los pueblos relacionadas con el riego: “la oportuna invitación del ingeniero Sandoval le planteó [a Rulfo] la posibilidad de resolver dos problemas con un solo trabajo, el de asesor de campo en una zona donde para entonces ya vivía más de un millón de habitantes, la mayoría de raíz mixe [...]” (Vital, 2006). No cabe duda de que esta elección puede resultar sorprendente, teniendo en cuenta que Rulfo carecía de una formación antropológica institucionalizada. Sin embargo, su anterior trayectoria como fotógrafo y escritor regionalista, podían tener influencia sobre esta decisión⁴⁶. Como indica Alberto Vital (2017: 266), el momento de contratación coincide con la finalización de la beca otorgada por el Centro Mexicano de Escritores y la urgencia de encontrar un trabajo remunerado. El biógrafo resalta también la necesidad de “abastecerse de nuevas experiencias, imágenes, voces, lecturas, trato humano, realidades, con la mira puesta en proyectos literarios y fotográficos y en un mejor conocimiento del México profundo” (Vital, 2017: 266). En la misma línea Jorge Zepeda (2006) muestra el trabajo de Rulfo indicando que, gracias a los documentos escritos por el autor sobre el propio proyecto y sus integrantes, junto a la fotografía, hoy en día se puede apreciar “el interés por los pueblos indígenas y las circunstancias de su desarrollo que siempre lo caracterizó”.

La Cuenca de Papaloapan, limítrofe entre los estados de Veracruz, Oaxaca y Puebla, contaba en esta época con un millón y medio de habitantes. En el trabajo de

⁴⁵ La relación casi fraternal entre Rulfo y Sandoval, según Alberto Vital (2006), marcó notablemente el desarrollo artístico de Rulfo, brindándole una oportunidad para desenvolverse como fotógrafo, antropólogo, pero también escritor. El repentino fallecimiento de Sandoval se suma a las demás muertes que tanto marcaron a Rulfo: las de sus padres y posteriormente de su sobrino Felipe de Jesús de la Fuente Pérez Rulfo. Así veía el propio escritor la figura del ingeniero tras su muerte: “Al recordar la figura vigorosa de Raúl Sandoval, resulta materialmente difícil imaginarlo ahora hecho cenizas y sepultado bajo los huexcoyules de la selva del Papaloapan. Cuesta trabajo verlo caído para siempre. Él, cuya fuerza y tenacidad se resolvía en realizaciones que el brillo de su talento hacía más efectivas. Él, que combatió por la causa de México con la más grande nobleza, sin banalidades, consagrando su corazón a crear un destino mejor para el hombre... Él” (Rulfo, 2006).

⁴⁶ La temática de la fotografía de Juan Rulfo será desarrollada detalladamente en el Apéndice II. No obstante, hay que mencionar que su carrera como fotógrafo se inició en el 1932 y aunque *El llano en llamas* había sido publicado apenas un año antes de la contratación en la Comisión, numerosos cuentos fueron publicados en las páginas de las revistas literarias como *América* o *Pan*.

campo, Rulfo coincidió con el documentalista alemán Walter Reuter⁴⁷, con quien colaboró en la realización de un documental titulado *Danzas mixes*. El cineasta y el fotógrafo recorrieron las tierras altas de Oaxaca para fotografiar el paisaje, la arquitectura y ante todo a los habitantes de los pueblos serranos⁴⁸. Como indica Millán (2011: 33):

La relación visual existente entre las imágenes de Juan Rulfo y el documental *Danzas mixes* filmado por Reuter es por demás sugerente. Al ver el filme, pareciera que se están mirando las fotografías en movimiento y a color; a su vez, al observar las imágenes de Rulfo pareciera tenerse frente a los ojos los *stills* de la película del alemán.

La investigadora advierte que, al margen de las propias fotografías, que serán el eje del análisis del último capítulo, en la zona del Valle Nacional, Oaxaca, Rulfo documentó los procesos de la producción del tabaco: “niños y hombres trabajando el tabaco, a veces cortando la planta, de la tierra y en otras ocasiones colgándola y exponiéndola al sol para su secado” (Millán, 2011: 33). Millán define el lugar como icono de la esclavitud procedente del sistema porfirista, donde destacan las nefastas condiciones del trabajo y del clima. En cuanto a la labor de Rulfo, el fotógrafo

se concentró en capturar todos los procesos que implica la producción de tabaco: hizo tomas de la planta, de la recolección, pero lo que más llamó su atención fue el curado y secado de la hoja; su mirada quedó atrapada por las decenas de hileras de hojas de tabaco colocadas en palos de madera y puestas en los “secaderos”, construcciones arquitectónicas para que las hojas pierdan el agua y se sequen en las condiciones idóneas de humedad y temperatura (Millán, 2011: 35).

Desafortunadamente, el documental nunca llegó a producirse, por lo que la única constancia que queda del proyecto son las entrevistas con el director, quien recuerda el proceso de trabajo con Juan Rulfo⁴⁹. Por tanto, Paulina Millán en su artículo destaca que el fruto más relevante del trabajo en la Cuenca de Papaloapan son las fotos realizadas allí, incluida la fotografía aérea. Según la investigadora, en este proyecto Rulfo cambió su

⁴⁷ Walter Reuter era colaborador habitual de la Comisión para la cual realizó otro documental sobre el río Temazcal titulado *Historia de un río* (1953). Anteriormente, Reuter se dio a conocer como reportero en la guerra civil española.

⁴⁸ Los lugares que se encuentran en las fotos y en la cinta son Ayutle, Tamazulapan, el cerro de Zempoaltépetl, Tlahuitlotepec.

⁴⁹ “Juan Rulfo: pescador de mares profundos. Entrevista a Walter Reuter”, *México Indígena*, INI, núm. extraordinario, 1986, p. 57.

mirada fotográfica que resultó en numerosos retratos directos, a diferencia de las fotos robadas típicas de su producción anterior, así como un enfoque sumamente antropológico.

Millán (2010: 105) advierte que en octubre de 1955 en la revista *México en la Cultura* aparece el artículo del antropólogo Alfonso Villa-Rojas "El mundo indígena en los pueblos de Papaloapan", ilustrado por siete fotografías de Rulfo, de las que ninguna lleva crédito. Según la investigadora, se trata de la primera muestra del trabajo fotográfico en la cuenca, siendo las imágenes captadas durante las andanzas con Reuter. Posteriormente, estas fotografías han sido utilizadas para ilustrar su propio texto titulado "The Papaloapan", publicado en 1958 en *Mexico/This Month*, revista fundada por la antropóloga estadounidense Anita Brenner. También tenemos constancia de otro artículo escrito por Rulfo para el suplemento *México en la Cultura* del 1957, cuyo número fue dedicado al homenaje de Raúl Sandoval bajo la dirección de Fernando Benítez titulado "La muerte de un joven mexicano".

En el número especial de *La Jornada* de 12 de noviembre de 2006 se recuperan los esbozos y textos breves publicados originalmente en *México en la Cultura*, precisamente el ya citado homenaje a Sandoval, al que siguen los apuntes sobre mazatecos y mixes. En el texto dedicado a Zacatepec, la capital del distrito mixe, Rulfo aparte de la típica descripción geográfica sobre la situación del pueblo, sus nieblas y montañas, evoca la figura de Luis Rodríguez "o Don Luis, como se le nombra con respeto. Basta una orden suya para poner en movimiento al imperio mixe de un confín a otro. Basta un consejo, una palabra de consuelo, para que Tlahuitoltepec o Ayutla, azotados por algún mal, recobren la esperanza" (Rulfo, 2006). Resulta muy significativa y curiosa esta apreciación de Rodríguez, puesto que se trata de un conocido cacique que no dudaba en asaltar las poblaciones de su zona para afianzar su poder⁵⁰. Fue conocido por sus alianzas con los terratenientes y personas de poder en la época de los años 40-50, así como la violencia directa empleada para conseguir sus objetivos, por lo que es bastante posible que estos hechos fuesen conocidos por los integrantes de la Comisión. Sin embargo, en su semblanza, Rulfo (2006) constata que se trataba de un "Hombre de visión

⁵⁰ "En 1953 ambos [Luis Rodríguez y Luis Domínguez Alonso], al frente de doscientos pistoleros – los armados –, asaltaron Puxmecatán y se apoderaron del pueblo con el fin de combatir a los enemigos del cacique" (Kraemer Bayer, 2003: 73). Dichos asaltos produjeron un gran número de muertos, por lo que los pleitos entre las familias de las víctimas y victimarios siguieron durante años.

extraordinaria, parece saber cómo remediar las penalidades de sus hermanos mixes. Conoce de sus buenas o malas cualidades, y con una mirada puede significar [...]”.

En el siguiente esbozo, incluido en el mismo artículo, el escritor realiza unos apuntes para un ensayo más amplio sobre la cultura mixe. Las notas publicadas por *La Jornada* están ordenadas desde las características de la población, la situación económica y los posibles peligros relacionados con los cambios económicos que se avecinaban en la zona, hasta llegar a los apuntes sobre la Colonia, vinculando el despojo de tierras en el siglo XX con las prácticas de los colonizadores. Volveremos sobre estos últimos puntos en el apartado dedicado a la visión histórica de Rulfo. La percepción de los mixtecos actuales se basa en su concepción del trabajo, describiendo el pueblo como “laborioso, disciplinado y sencillo”, que vive “buscando el bienestar material”, con un sentido del deber social muy desarrollado: “de esta virtud de este pueblo sacan toda la utilidad social posible, construyendo obras en beneficio de su nación, haciendo que el esfuerzo común, el trabajo colectivo se emplee con fines sociales” (Rulfo, 2006). Es tal la admiración de Rulfo por su organización social que advierte el peligro de la ruptura de los vínculos comunitarios que se produciría con un cambio del sistema económico⁵¹.

Siguiendo con los trabajos de la Comisión en las que Rulfo estuvo involucrado, cabe destacar otro proyecto fallido de la Comisión, que es la creación de una revista bajo la supervisión de Rulfo, “en la que divulgaría el gran trabajo que se estaba realizando tanto en la construcción de obras como en la mejoría de las condiciones de vida” (Millán, 2010: 105). Existen manuscritos y mecanoscritos con el proyecto de la publicación, que incluyen a los autores como Aguirre Beltrán, Rosendo Pérez o Ricardo Pozas. Los describe más ampliamente Jorge Zepeda (2006) en un número especial de *La Jornada Semanal* titulado “El hombre del Papaloapan”. Basándose en los materiales de archivo de la Fundación Juan Rulfo, Zepeda habla de dos versiones de la revista, de las cuales la mecanografiada es la más detallada y donde Rulfo consta como director⁵². Según el investigador, estos esbozos realizados por Rulfo permiten ver ya en una etapa inicial de su cercanía a las cuestiones editoriales, su conocimiento de la bibliografía al respecto. El

⁵¹ “Rotos sus vínculos, la nación se convertiría en comunidades dispersas, y el trabajo indígena cesaría de funcionar de un modo solidario y orgánico. Fácil sería entonces que ellos se vieran despojados de sus tierras. Y sobre los residuos de una economía social los nuevos propietarios sentarían las bases de una economía feudal” (Rulfo, 2006).

⁵² “Mientras tanto, la versión mecanografiada – mucho más concreta – consta de una cuartilla en la que se enlistan doce textos, igualmente asignados a varios autores, pero ya con una propuesta de ilustraciones para los forros y un organigrama donde Rulfo figura como director” (Zepeda, 2006).

perfil de la potencial revista era para un público general, quizás parecido a las dos publicaciones periódicas en las que estuvo involucrado posteriormente en el seno del INI que serán comentadas más adelante. Gracias a estos planes editoriales, frustrados por la muerte de Sandoval, se conservan dos textos de la época: unas notas sobre los mixes y un breve artículo, "Zacatepec".

Por último, una de las aportaciones más valiosas sobre este periodo de la vida de Rulfo viene de la mano de Cristina Rivera Garza (2017), quien gracias a sus investigaciones en el Archivo Histórico y Biblioteca Central del Agua reconstruye un dato que involucra a Rulfo en los desalojos de la población mazateca y chinanteca de la región del Valle de Soyaltepec. El episodio ya está descrito por Paulina Millán (2010) en su tesis de maestría, aunque Rivera Garza lo recupera y ahonda en la información.

Entre sus documentos personales se encuentra una lista de aproximadamente seis cuartillas donde anotó a mano y en tres columnas datos sobre el propietario de la casa, el número de sus habitantes, y el nombre del nuevo lugar construido por la comisión adonde se les llevaría: Las Margaritas, El Chapulín, Nuevo Cosalpa, Nuevo Soyaltepec, Corral de Piedra, Arroyo Chicali, Nuevo Paso Nacional, Chichicazapa y Nuevo Pescadito (Millán, 2010: 22).

Además, existe un testimonio verbal de Víctor Jiménez a quien Rulfo contaba de primera mano cómo se realizaba el "reacomodo", que según Rivera Garza no es más que un "desalojo": "él estuvo en el Papaloapan subiendo a la gente con gallinas y demás vienes [sic] en las lanchas cuando la presa empezó a llenarse" (Millán en Rivera Garza, 2017: 105). Encontramos en los documentos de la Comisión de Papaloapan (1959: 27) confirmación de los hechos relatados por Garza. Los autores del informe reconocen que con la ayuda del INI se realizó el desalojo de varios grupos mazatecas en la zona de la "Presa Miguel Alemán", así como reza el artículo del principal ingeniero del proyecto: "En esta labor la Comisión de Papaloapan ha contado con la colaboración importante del Instituto Nacional Indigenista quien ha tenido a su cargo la dirección de la operación de reacomodo" (Sandoval, 1955: 5). La justificación que otorgan las organizaciones a estas acciones es la mejora de las condiciones de vida de estos grupos y su incorporación al proyecto de la modernización nacional⁵³. En el suplemento de *México en la Cultura*

⁵³ "[...] la Comisión ha contado con la colaboración del Instituto Nacional Indigenista, que participa como auxiliar en las maniobras de reacomodo y que ahora tiene a su cargo la muy importante misión de procurar el mejoramiento y la ayuda técnica y social a los nuevos núcleos indígenas, para que subsistan y se vayan

especial sobre los trabajos de la Cuenca, coordinado por Fernando Benítez, Miguel Prieto y Gastón García Cantú también se comenta el tema del reacomodo, razonando su necesidad:

El problema, como salta a la vista, no era simplemente el de sacar a la población de la región que había de ser inundada. Asilada por falta de adecuadas vías de comunicación, explotada por algunos comerciantes monopolistas, caciques y grandes ganaderos mestizos, reducida a la pobreza y aun a la miseria por la atrasada técnica agrícola, por la falta de sistemas de crédito y control económico [...] (*México en la Cultura*, 1955: 5).

Paradójicamente, a pesar de enumerar todos los males que aquejan las comunidades de la Cuenca, los autores del número reconocen que no están preparadas, ni siquiera conseguidas, las tierras para reacomodar la población⁵⁴. También se reconoce que los terrenos de cultivo y las casas serán destruidas y perdidas, y tratarán de ser indemnizadas o sustituidas. En el DVD *La gestión de la Comisión de Papaloapan en imágenes, 1944-1983* se puede apreciar la documentación de estos desalojos, así como varias fotografías tomadas por Juan Rulfo⁵⁵. Además, la presentación brinda acceso a más de mil fotografías que incluyen planos, obras hidráulicas, pueblos destruidos por el río, retratos de los ingenieros y trabajadores, etc.

La presencia del tema en la prensa confirma la importancia del proyecto, y por consiguiente, de las instituciones y consecuencias de sus políticas. Por tanto, son de gran valor las recientes investigaciones sobre esta etapa de la vida de Rulfo, ya que proporcionan un contexto importante para los trabajos posteriores del autor, así como delimitan sus círculos no literarios y lo enlazan con las personalidades destacadas del mundo de la antropología mexicana.

incorporando, sin tropiezos, a la corriente del progreso nacional" (El Papaloapan : un proyecto de desarrollo regional, 1959: 27).

⁵⁴ De las 60 000 hectáreas necesarias se reconoce que solamente se han conseguido 20 000, lo que supone únicamente un 30% de la superficie requerida. "Por consiguiente, queda un problema de 40,000 Has., que difícilmente podrán encontrarse dentro de los límites del Estado de Oaxaca, tal como es el caso con las tierras ya ocupadas" (*México en la Cultura*, 1955: 5).

⁵⁵ La inmensa mayoría de las fotografías incluidas en el DVD no lleva créditos, por lo que de momento es imposible determinar si aparte de la serie titulada "Grupos indígenas" hay más fotografías de Rulfo en el archivo de la Comisión y del Archivo Histórico del Agua.



Figura 1. Portada dedicada a la obra de la Comisión de Papaloapan.

La interpretación de los hechos que realiza Rivera Garza asemeja a Rulfo con la figura de *Angelus Novus* del cuadro de Paul Klee, según la perspectiva de Walter Benjamin. Siguiendo esta línea, la autora percibe a Rulfo como un doble agente, al borde del pasado, de la tradición y de la modernización que es alcanzada sin tener en cuenta los medios.

Tal vez, como el ángel de Benjamin, Rulfo hubiera querido detenerse, pero a la par del ángel de la historia tampoco podía dejar de ser arrastrado por el viento del progreso que le enredaba las alas. Rulfo no sólo fue el testigo melancólico del atrás que la modernidad arrasaba a su paso, sino también, en tanto empleado de empresas y proyectos que terminaron cambiando la paz del país, fue la punta de la lanza de la modernidad corrupta y voraz que, en nombre del bien nacional, desalojaba y saqueaba pueblos enteros para dejarlos convertidos en limbos poblados de murmullos (Rivera Garza, 2017: 108).

La reflexión de Garza gira en torno a este desdoblamiento moral al que se enfrenta el escritor. Por un lado, su trabajo remunerado le involucra en acciones de dudosa índole respecto a los pueblos originarios, y por el otro no deja de existir su preocupación y simpatía hacia las tradiciones ancestrales. Nos concentraremos en esta dicotomía en la parte dedicada al pensamiento indigenista y su percepción de los pueblos indígenas en el México de la época. Que sirvan como introducción a esta problemática las palabras del ingeniero Sandoval acerca de la necesidad de los trabajos de la Comisión. Enumera las adversidades con las que se tenían que enfrentar los organismos oficiales a la hora de comenzar sus trabajos allí, entre varios: la falta de infraestructura, de técnicas agrícolas

adecuadas, las inundaciones y otros factores que se han mencionado previamente. Sin embargo, el más destacable es el último punto de la lista de Sandoval (1955: 2): "Falta de unidad de los grupos humanos. Bajo nivel cultural y heterogeneidad lingüística". En nuestra opinión, esta constatación, hoy en día muy controversial, aunque no viene de un antropólogo, de cierta manera es representativa de las políticas culturales en las que el propio INI jugaba el papel predominante. Esta manera de tratar a las comunidades indígenas, como grupos deficientes por su bilingüismo y organización tradicional de vida, aparte de no tener cabida actualmente, es una clara muestra de la política indigenista cuyo principal objetivo era la "integración" de dichos grupos en el modelo mestizo y neoliberal de la sociedad.

4.3 Instituto Nacional Indigenista (1963-1986)

A lo largo de 23 años, Juan Rulfo desempeñó varios trabajos en el INI, como redactor, corrector de estilo, subdirector de publicaciones, jefe de departamento, coordinador de publicaciones, e incluso subdirector de investigación y asesor de la dirección del INI. En este periodo se pueden encontrar diversos textos de naturaleza antropológica redactados por el autor. Aparte de realizar comentarios sobre estos escritos, se destacarán las organizativas y editoriales, siempre vinculadas con la contribución a los pueblos originarios de México. Según las palabras de Rulfo, pronunciadas en la entrevista para *Diario 16*, "mi verdadera vocación es la historia, lo de la literatura vino como algo que tenía que venir, como una cosa aparte; tantas lecturas que tuve de chico terminaron influyéndome, así que un buen día decidí hacer algo, pero para mí, escribir ha sido por siempre un entretenimiento" (en Palapa Quijas, 2009).

Dentro de los intereses etnográficos e históricos de Rulfo destaca la preocupación por su estado natal, la conquista, las crónicas coloniales y las realidades amerindias de los pueblos contemporáneos. Como indica Vital (2017: 280), antes de comenzar el trabajo en el INI, Rulfo había participado en la edición del volumen *La sierra Juárez*, de Rosendo Pérez García y consiguió la financiación de *La Provincia de Ávalos*, de Federico Munguía Cárdenas. En palabras del mismo, Juan Rulfo estaba especialmente interesado en la historia de Jalisco, a la que, según él, no se prestaba suficiente interés: "es importante

porque existe un vacío sobre esta zona en la historia de Jalisco, ya que hasta la fecha nada se ha escrito sobre ella” (Munguía Cárdenas en Vital, 2017: 281).

Rulfo entró a trabajar en el INI contando con la invitación de Alfonso Caso y ocupó el puesto de corrector de estilo. Como se ha mencionado anteriormente, su ascenso fue constante, pasando por los cargos de diversa índole, llegando a desempeñar trabajos relacionados con la investigación y el proceso editorial. Este trabajo hasta hace poco no suscitaba interés biográfico y los datos disponibles son mayoritariamente de carácter anecdótico. El diario *La Jornada* recuerda las palabras del antropólogo Félix Báez Jorge acerca de la labor de Rulfo en el INI: “Rulfo pasó del realismo mágico a otra realidad preñada de tragedia, de soledad, de pobreza y de opresión, que es el mundo de los indios” (Palapa Quijas, 2009). Báez agrega que una experiencia parecida fue compartida por Rosario Castellanos, Alberto Beltrán⁵⁶ y Marco Antonio Montero⁵⁷, quienes combinaron la labor creativa con la implicación social⁵⁸.

Durante su trabajo como subdirector de publicaciones, Rulfo participó como editor en la creación de las series *Clásicos de Antropología* y *Antropología social*, de las cuales varios títulos estaban bajo su supervisión. Se trata de unas colecciones de volúmenes de los autores extranjeros y mexicanos que conciernen la etnología del territorio mexicano. En la entrevista para *El Universal*, Maura Tapia, subdirectora de acervos de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI) afirma que “bajo el cuidado de Juan Rulfo se editó para el INI una de las colecciones más importantes de antropología social que consta de 80 títulos de los cuales 70 fueron publicados mientras Juan Rulfo trabajaba en el Departamento de Publicaciones” (Aguilar Sosa, 2017). Resulta de gran interés observar el auge de la actividad editorial en la época en que Juan Rulfo desempeña las labores de redactor y editor. En el anuncio de la futura serie, los editores del INI definen el objetivo de estas publicaciones: “la revaloración de quienes han llevado a cabo investigaciones de alto nivel en este género de la ciencia, tanto nacionales como extranjeros, cuya obra es ignorada o resulta inaccesible [...]” (*México*

⁵⁶ Alberto Beltrán como ilustrador colaboró en volúmenes como *Las tierras flacas*, de Agustín Yáñez, *Visión de los vencidos*, de Miguel León-Portilla y *Juan Pérez Jolote: biografía de un tzotzil*, de Ricardo Pozas.

⁵⁷ Marco Antonio Montero fue el creador y director escénico del teatro de guiñol bilingüe Petul en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, en la década de los 50. Los espectáculos con títeres tenían como objetivo entretener a la comunidad indígena, así como educar o escenificar y resolver conflictos de la comunidad.

⁵⁸ En la transcripción de esta conferencia Báez-Jorge (2010: 233) agrega más nombres al listado de los intelectuales posicionados a favor de la cuestión indigenista: Andrea Gómez, Adolfo Mexiac, Francisco González Rojas y Alfredo Zalce.

Indígena, 1977: 13). Entre los títulos que forman parte de dicha colección se encuentran trabajos de otros antropólogos del INI: *Chamula: un pueblo indio de los Altos de Chiapas* de Ricardo Pozas Arciniega, *Yalalag. Una villa serrana zapoteca* de Julio de la Fuente, *Formas del gobierno indígena* de Gonzalo Aguirre Beltrán. La inclusión de los autores mexicanos tiene como fin derivar el interés del público a las investigaciones realizadas en el suelo de la República, como reivindicación de calidad del pensamiento mexicano. Además, hay que recalcar la manera de hablar sobre los pueblos indígenas, propia de la época alemanista, donde el principal enfoque se ejerce sobre el progreso y la inclusión del indígena a la cultura nacional:

Comunidades que aún sobreviven en regiones inhóspitas y marginadas del progreso; pero cuyas fronteras y peculiaridades propias encierran características y costumbres de gran interés y son fuente igual que verifican como dichas comunidades, sin abandonar su identidad tradicional, van incorporándose lenta e ineludiblemente a los destinos de la nación a la que pertenecen (*México Indígena*, 1977: 13).

Claramente, las publicaciones tienen como objetivo difundir el pensamiento representado por el propio INI, centrándose en la problemática del progreso, alfabetización, educación y, ante todo, incorporación de los grupos indígenas a la ampliamente entendida cultura mexicana⁵⁹. Félix Báez-Jorge (2010: 224) indica que en la primera etapa del trabajo de Rulfo en el INI en los años 1963-1970 la institución todavía se concentra más en los trabajos de campo y la financiación de los proyectos en los pueblos. En esta época se publican, entre varios, los siguientes títulos: *Medicina y magia* de Gonzalo Aguirre Beltrán, *Arte popular de México*, coordinado por Alfonso Caso y Rubén de Borbolla, *Relaciones interétnicas* de Julio de la Fuente⁶⁰.

Además de los autores mexicanos, la serie incluye a antropólogos tan reconocidos como Konrad Theodor Preuss, Robert M. Zingg, William R. Holland, Pierre Castile, N. Ross Crumrine o Klaus Jäckein. En la sección siguiente de este capítulo, se hablará de los prólogos escritos por Rulfo pertenecientes a esta colección.

⁵⁹ Según el documento emitido por el INI, la misión de la institución en los años 1948-1970 era: "Inducir el cambio cultural de las comunidades y promover el desarrollo e integración en las regiones interculturales a la vida económica, social y política de la nación" (Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas 1948 – 2012, 2012: 7).

⁶⁰ Báez-Jorge (2010: 225) agrega que el INI está sometido a un desarrollo rápido a comienzos de los años 70, puesto que entre 1971-76 aparecen 43 títulos, además de las tesis doctorales del ámbito de la antropología.

Es menester mencionar que, al margen de publicación de volúmenes monográficos, durante el paso de Rulfo por el INI se han editado dos revistas de gran relevancia para el indigenismo: *México Indígena* y *Acción Indigenista*, ambas publicaciones tanto de carácter académico como de difusión de conocimientos sobre las culturas amerindias y, ante todo, la labor de gobierno a favor de estas comunidades. Como es posible observar en la información editorial en la figura 2, Juan Rulfo aparece en el puesto de Jefe de Publicaciones, junto a Ignacio Ovalle Fernández y el ilustrador Luis Beltrán García.

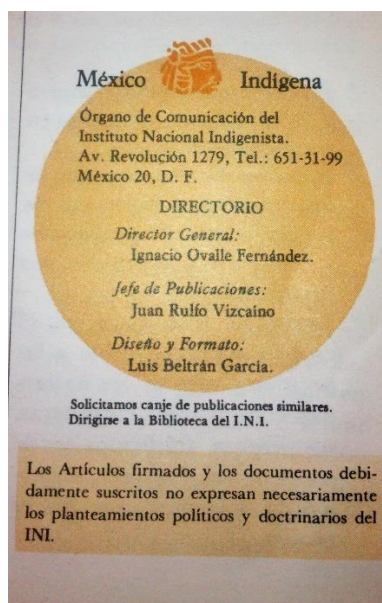


Figura 2. Nota editorial de *México Indígena*, núm. 2, 1977.

México Indígena tiene carácter de folleto, cuya extensión no excede 20 páginas, y comprende las relaciones de los actos y congresos de la temática indígena, la información sobre las medidas legales que respectan a los pueblos indígenas, así como artículos de investigación y la información editorial del INI. Desafortunadamente, la mayor parte de los textos de carácter comunicativo sobre las actividades del Instituto y las fotografías publicadas allí, no conllevan la autoría, por lo que es imposible determinar si Rulfo fue autor de alguno de ellos. Este es el caso de la fotografía publicada en el núm. 5 del año 1977, donde en la página 3 el texto "Convenio FONAPAS-COPLAMAR" viene ilustrado por una fotografía de Juan Rulfo, perteneciente a la serie de los músicos⁶¹ realizada durante su estadía en Oaxaca durante el trabajo mencionado para la Comisión de Papaloapan. Como es posible observar, el material gráfico del autor está utilizado como

⁶¹ La fotografía está publicada en *100 fotografías de Juan Rulfo*, Editorial RM, Barcelona, 2010.

propiedad del INI, por lo que resulta prácticamente imposible reconocer a los autores de las fotos o de las notas. A su vez, no sería inapropiado suponer que, entre estas notas, pueden encontrarse más textos del autor⁶².



Figura 3. Fotografía realizada por Juan Rulfo en *México Indígena*, núm. 5, 1977.

A su vez, *Acción Indigenista. Boletín del Instituto Nacional Indigenista*, publicación mensual, muestra numerosas similitudes en cuanto a los contenidos, siendo más sencilla en la forma. Se trata de un folleto de tamaño grande, de unas 6-8 páginas de extensión. El boletín no incluye nota editorial y cada número presenta sólo un artículo amplio, sea sobre los trabajos realizados por el INI, sea una transcripción de conferencia o artículo de investigación. La publicación lleva una fuerte carga política e ideológica, siendo un órgano de propaganda del INI en grado mayor que *México Indígena*.

Aparte de la actividad editorial, según el testimonio de Báez-Jorge (2010: 228), fue iniciativa de Rulfo proponer al INI la creación del Premio Julio de la Fuente a la mejor tesis en el campo de la antropología social. Finalmente, él mismo obtuvo La Medalla

⁶² Resulta ser una situación parecida al año 1955 y la revista *México en la Cultura*, como se ha comentado anteriormente. Ya en los 60, Rulfo se convirtió en un colaborador anónimo de *Sucesos para Todos*, siendo uno de los fotógrafos más destacados y frecuentes en las páginas de la revista. "Sin embargo, su nombre no aparecía en la lista de los fotógrafos colaboradores. Al inicio, en la página de los créditos se enlistaba solamente a Héctor García, Fernando Mayolo, Sergio Morales y Rodrigo Moya. En varias ocasiones, en la puesta en página sus imágenes sí llevaban su crédito, pero en otras, no" (Millán, 2010: 116).

Manuel Gamio al mérito indigenista⁶³. En el vídeo de la entrega del premio, proporcionado por el CDI⁶⁴, la antropóloga Lourdes Arizpe otorga el premio *in memoriam* “a dos grandes maestros”: Juan Rulfo y Julio de la Fuente por el trabajo intelectual a favor de la comprensión de las comunidades indígenas y de las raíces culturales de México. Arizpe en su discurso de entrega constata que Juan Rulfo

iluminó, como nunca antes, la condición del indígena en México. No hubo en él interés por lo exótico, por lo diferente. Rulfo nunca compadeció, con esa caridad que es revés de la arrogancia y reiteración de dominio. Rulfo comprendió, y por ello, lo que pudo presentar como drama, él lo plasmó como tragedia. Esta actitud existencial de comprensión profunda que Rulfo exaltó en sus novelas y cuentos, en relación con el indígena, influyó en forma marcada en aquellos que trabajaron en el indigenismo en los decenios de los 40 y 50. Sin embargo el mensaje de Rulfo iba más allá del tiempo [...]. Para Rulfo nunca hubo un “problema indígena”, porque no es la diferencia cultural de los indígenas la que provoca su pobreza. En cambio, es la desigualdad de oportunidades la que los mantiene en la marginación. Y esta desigualdad ha dependido históricamente de la conformación política de la nación. Así, el problema no es de los indígenas, sino es un problema del estado mexicano.

Las palabras de Arizpe, hasta el momento inéditas, sobre la actitud de Rulfo hacia los pueblos originarios servirán posteriormente como punto de apoyo en la creación de lo que llamaremos el pensamiento antropológico del autor.

4.3 Textos antropológicos de Juan Rulfo

Como se ha mencionado previamente, existen tanto los artículos sueltos de la autoría de Rulfo sobre temas indígenas, como los prólogos a la serie publicada bajo su cuidado y dirección. A continuación, se comentarán dichos escritos, destacando las

⁶³ El premio, otorgado desde 1972, también es un homenaje a Manuel Gamio, antropólogo y pensador quien fundó el primer departamento de trabajo sobre los asuntos indígenas.

⁶⁴ La grabación fue facilitada gracias a la amabilidad de Rosa Maura Tapia Velázquez, subdirectora de acervos de la CDI. Actualmente, el vídeo no se encuentra catalogado.

observaciones del autor que conducirán a la creación de un pensamiento antropológico de Rulfo.

El breve texto de Rulfo incluido en las solapas del volumen *El México desconocido* de Carl Lumholtz, describen la importancia de la obra y el autor: “El *México desconocido* resulta pues un libro fundamental en el terreno de la antropología social y, por tanto, merecedor de una edición decorosa, ya que las publicaciones hechas sobre dicha obra en México son realmente lamentables y poco dignas de este autor [...]” (Rulfo, 1986: 67). Rulfo declara a Lumholtz como “eminente antropólogo” y su trabajo como “notables investigaciones”. Se trata de una edición facsímil de la obra publicada inicialmente en 1904 en Nueva York por la editorial Charles Scribner’s Sons.

En cuanto a un prólogo más extenso, Rulfo realiza una introducción valiosa al libro *Los huicholes* de Robert M. Zingg. Describe el trabajo de Zingg como la continuación de las investigaciones de Preuss y Lumholtz en la Sierra de Nayarit, siendo el volumen *Los huicholes* el más interpretativo y profundo en lo que a la magia y las creencias de este grupo étnico se refiere. Dice Rulfo que “Zingg intenta profundizarlo con la tenacidad propia de carácter europeo, impulsado por descubrir las bases originarias de donde proceden, con la terca solidez de quien desea entender los principios de esta naturaleza humana en su totalidad” (1986: 68). Llama la atención un breve fragmento en esta solapa que coincide plenamente con sus palabras de la entrevista “De chamanes e informantes”, que se comentará más adelante. Haciendo hincapié en la supervivencia de los huicholes y coras de la sangrienta conquista llevada a cabo por Nuño de Guzmán, Rulfo llama la atención ante todo a la supervivencia espiritual. Según él, los huicholes

[...] permanecen allí, en el mismo sitio donde los establece la leyenda y, sobre todo, siguen adorando a sus viejos dioses; a su sagrado y poderoso peyote: dios sol, dios venado, dios maíz: padre y señor de todos los signos, alucinaciones y engendrador de la vida y de la muerte (Rulfo, 1986: 68).

No duda en expresar su gratitud a su colega antropólogo Fernando Benítez, gracias al cual fue posible la publicación del volumen, ya que “de este libro sólo se conservan cuatro ejemplares en el mundo, pues el resto de la edición se perdió cuando el barco que la traía de Alemania a Norteamérica fue hundido por un submarino inglés” (Rulfo, 1986: 68).

Tal como se ha indicado, Rulfo mostraba gran interés por la conquista, especialmente si se trataba de su zona natal. Como fruto de esta preocupación nace “Nuño

de Guzmán: el muy magnífico Señor de Jalisco". Rulfo prologó con este texto el volumen facsímil de *Noticias históricas de la vida y hechos de Nuño de Guzmán* de 1963. Se trata de un libro del siglo XIX de la autoría de José Fernando Ramírez. Su opinión sobre el volumen es más que favorable: "obra escrita hace más de un siglo, aún no ha sido superado" (Rulfo, 1986: 67), donde se relatan las razones del juicio de Nuño de Guzmán, entre ellos las acusaciones de su intérprete nahuatlato García del Pilar, quien al no recibir una parte esperada del tesoro de Caltzontzin Tangaxoan, denunció a Guzmán. Aparte del comentario histórico sobre el contenido del volumen, en el prólogo, Rulfo destaca el valor literario de los epistolarios de Juan de Zumárraga, el primer obispo de la Nueva España, cuyas cartas al rey describen "con sumo detalle los procesos que acaecían en México durante el gobierno de la Primera Audiencia y revela tanto como cualquier historia, la situación en que vivía la capital de la Nueva España pocos años después de la conquista" (Rulfo, 1986: 66). Respecto a este prólogo, es necesario resaltar no solamente el gran conocimiento de Rulfo de la historia de Nuño de Guzmán y varias publicaciones sobre su figura, sino su afán de buscar el valor literario a los textos históricos, y su percepción de estos como fuentes de conocimiento sobre la Colonia y muestras magistrales de la literatura de la época.

El único texto "independiente", no vinculado a ningún volumen es el artículo "Los chinantecos". El ensayo tiene carácter enciclopédico y didáctico, describiendo de modo escueto las características de la región oaxaqueña La Chinantla y su población⁶⁵. Rulfo divide el texto de manera muy clásica en los siguientes apartados: la ubicación geográfica, población, estado cultural, organización política, vida familiar, artesanías, medios de subsistencia, creencias y prácticas religiosas, y problemas sociales. Cada sección contiene información resumida y básica, sin ahondar en las interpretaciones propias de un estudio antropológico más amplio. Sin embargo, se puede llamar la atención sobre la constante preocupación de Rulfo por buscar los puntos de encuentro entre la cultura indígena contemporánea y los vestigios precolombinos. Hablando del clima de la zona, Rulfo compara su riqueza natural con Tlalocan, el paraíso del dios Tlaloc situado en la tierra⁶⁶. En cuanto a la religión, la considera como sincrética, y comenta que su formación se debe a la influencia nahua de la época de Moctezuma I y los Tlatelolcos, así como la conquista

⁶⁵ Los municipios pertenecientes a la zona chinanteca, Tuxtepec, Choapan, Ixtlán y Cuicatán, se hallan en la cuenca del río Papaloapan, zona donde Rulfo realizó varios trabajos mencionados anteriormente.

⁶⁶ "Estas diferencias de climas y vegetación designaron a Chinantla en el pasado, como el Tlalocan, o paraíso terrenal de los aztecas" (Rulfo, 1986: 68).

espiritual española. Respecto a los cultos locales, originariamente chinantecos, Rulfo menciona los cultos en las cuevas y montañas. También es importante mencionar que, según el escritor, el sincretismo ha sido posible gracias al baile y la música, que facilitaron la introducción de las creencias cristianas en la zona. El sincretismo de este pueblo se muestra ante todo en las festividades. Según las premisas indigenistas de la época, los antropólogos mexicanos consideraban sincréticas todas las religiones indígenas, derivando el componente básico de los tiempos precolombinos. Manuel Gamio, una de las influencias principales en el desarrollo antropológico de Rulfo afirma que “las ideas religiosas indígenas fueron conservadas, pero se les revistió con el ropaje de catolicismo” (Villoro, 1987: 195). Hay que tener en cuenta que Rulfo suscribe este punto de vista, aunque nunca entra en el fondo de la cuestión para ahondar en ella.

El estudio termina con un comentario propio del empleado del INI, sobre la labor en los campos de la educación y sanidad en la zona. Sin embargo, realiza también una crítica acerca del proceso de la industrialización de la región, siendo la construcción de una presa la principal preocupación de los habitantes, debido a la necesidad de desalojo de las tierras fértiles. Otro comentario sobre la influencia de la modernización propio del gobierno alemanista, puesto que el escritor se refiere explícitamente a los años 50, reza: “en la década de los 50 la zona comprendida entre los ríos Papaloapan, Santo Domingo y Valle Nacional recibió un fuerte impacto técnico-cultural extraño a la comunidad, el chinanteco no ha variado el sistema para construir sus viviendas ni los métodos originales de subsistencia” (Rulfo, 1986: 69).

Por último, se comentarán dos entrevistas: “De chamanes e informantes”, recogida en el número-homenaje de *México Indígena* dedicado a Rulfo en 1986, y “Juan Rulfo y Fernando Benítez hablan sobre los indios”, publicado en la misma revista en un número especial de aniversario, diciembre 1978. Es allí donde Rulfo formula directamente algunas de sus ideas en torno al indigenismo y muestra su conocimiento de los pueblos originarios de México.

En “De chamanes e informantes” Rulfo habla de la necesidad del acercamiento a las culturas indígenas y advierte serios problemas a la hora de realizarlo, debido al hermetismo de dichos grupos: “no es fácil que acepten contar sus tradiciones porque piensan que son propiedad exclusiva de la comunidad y no aceptan exponer sus secretos a gente extraña” (Rulfo, 1986: 52). A su vez, reconoce la labor de Fernando Benítez, con

quien ha mantenido conversaciones acerca de las cuestiones indígenas, y algunos escritores indigenistas como Fernando Rojas González, Ramón Rubín y Eraclio Zepeda.

Para llevar a cabo el acercamiento entre las comunidades indígenas y mestizas, el INI convocó un concurso de escritura para autores indígenas. El proyecto, inicialmente llamado "Rosario Castellanos", pasó a llevar el nombre de Francisco Rojas González, y por medio de los centros coordinadores del INI en las zonas autóctonas, con ayuda de traductores al español, se animó a los escritores indígenas a entregar sus creaciones⁶⁷. El escritor evalúa las diferencias entre los escritos indígenas y los de los escritores profesionales. Principalmente, las diferencias residen en la falta de imaginación y creatividad por parte de los narradores indígenas, que se limitan a reproducir los relatos tradicionales, que habían escuchado antes, y las cuestiones formales, puesto que su estilo proviene de la literatura oral⁶⁸. En una entrevista realizada por Waldemar Verdugo Fuentes, el escritor confirma estas opiniones: "Hemos detectado que el indio escribe tal como se lo contaron, no usa trucos de estilo o forma, no reelabora los temas; él cuenta sin ningún aditamento, no busca cómo narrar, sólo lo hace; esto permite un acercamiento a su mundo tal cual él lo ve" (Verdugo Fuentes, 2006). Mientras tanto, los escritores indigenistas, como puede ser el caso de Eraclio Zepeda, recurren a las formas y estilo más rebuscados, o "académicos", como lo denomina Rulfo. Cuando se trata del cuento indígena, Rulfo sostiene que siempre se trata de una tradición, que no existe invención o recreación en tales relatos, contados, según él, de la misma manera desde la época prehispánica: "todos los indígenas cuentan cuentos, aquellos relatos que les han dejado sus abuelos, aquellas narraciones que vienen desde la época prehispánica" (Rulfo, 1986: 54). Esta continuidad, mantenida desde los aztecas, es la clave del pensamiento de Rulfo sobre las culturas indígenas actuales, ya que, al hablar de ellas, suele buscar los equivalentes en la cultura mexicana.

Sin embargo, no son las cuestiones de estilo o forma las más relevantes en el proyecto. Según el escritor, la principal ventaja del concurso es alcanzar un entendimiento

⁶⁷ "El mecanismo es sencillo: entregan su trabajo en cualquier representación del INI, en los casos donde el problema es no saber español se busca el apoyo de un traductor, el narrador dicta y así puede participar. La respuesta es muy halagadora cada año y aunque en algunos casos se detectan cuentos o narraciones copiadas de otros textos, en general esta experiencia nos lleva al acercamiento de la cultura indígena a través de la palabra escrita" (Rulfo, 1986: 52).

⁶⁸ "Aprenden a escribir en su idioma y pronto pueden escribir todo lo que a ellos les contaron; aprenden a darle forma escrita a lo que era puramente un discurso oral, aunque por supuesto aún no utilizan los recursos ni trucos del escritor profesional" (Rulfo, 1986: 54).

de las culturas distantes, por medio de los textos entregados. Puesto que se trata de mitos, leyendas o diversas expresiones de la tradición, estos escritos pueden facilitar la labor antropológica, viniendo desde dentro de las culturas por su voluntad propia.

Lo conseguido por los antropólogos es producto de años invertidos para lograr su confianza y concebir la transmisión de sus cuentos. Esta reticencia obedece en principio a que el indígena se conserva por sus costumbres y tradiciones, es su forma de conservarse, de estar integrado, entonces ellos lo consideran como parte de su identidad, si ellos exponen o transmiten a otras gentes sus conocimientos piensan que están revelando los secretos que son solamente de ellos y para ellos [...] (Rulfo, 1986: 53).

Estas palabras sin duda demuestran el conocimiento de Rulfo sobre el trabajo del antropólogo y las dificultades que este conlleva. La iniciativa de conseguir los materiales culturales por medio de la escritura, cuando hay que tener en cuenta que la mayoría de las culturas indígenas no emplean la escritura para estos fines, resulta ser innovadora e ingeniosa. Además, a lo largo de la entrevista es posible notar que Rulfo se identifica con el gremio de los antropólogos, puesto que, a la hora de referirse al trabajo de campo, las cuestiones de información y el proceso de trabajo con los informantes, recurre al plural *nosotros*: “esa información que recibimos” (Rulfo, 1986: 54).

Además, en la entrevista Rulfo no duda de expresar sus ideas acerca de los mitos indígenas, que, según él, no tienen historicidad, y se trata únicamente de fábulas⁶⁹. Sin embargo, hace hincapié en el papel de los mismos en los pueblos actuales, y la importancia que conlleva para su identidad la transmisión de los mitos. Rulfo busca el papel fundamental para la continuidad de la tradición en la figura del chamán, indicando que se siguen seleccionando individuos que cumplan esta función de la misma manera desde hace siglos:

[...] los chamanes siguen la tradición de seleccionar a quienes los sucederán; para esto se detecta a aquellos chamaquitos con un determinado remolino en la cabeza y son los elegidos para ser chamanes. Entonces los educan y les enseñan todos los secretos, secretos que el indígena común no sabe, y es que el chamán conoce bien a sus congéneres y conoce los secretos de su cultura; él es el que manda y el que rige

⁶⁹ “El mito y la leyenda no mezclan ninguna experiencia histórica. Todos los cuentos indígenas son fábulas con personajes de animales y no relacionan la historia de la comunidad con las leyendas” (Rulfo, 1986: 53).

la comunidad y es además el que se encarga de salvaguardar los secretos de generación en generación (Rulfo, 1986: 53).

Según Rulfo, esta tradición deriva y permanece intacta desde los tiempos precolombinos, siendo los chamanes actuales los equivalentes de los sacerdotes y aprendices de Calmecac⁷⁰. Rulfo percibe los cultos indígenas actuales como sincréticos, dando como ejemplo la cultura huichol y la secuencia mitológica peyote – venado – maíz – sol – Cristo, que para esta cultura indígena se identifican entre ellos y constituyen la misma cosa.

4.4 *Donde quedó nuestra historia*

Dónde quedó nuestra historia. Hipótesis sobre historia regional es un libro póstumo, publicado en el mismo año del fallecimiento del escritor. Se trata de una transcripción de una conferencia impartida por Rulfo en la Universidad de Colima en diciembre de 1983. Consideramos este volumen de suma importancia debido a que ha sido olvidado y obviado por los investigadores, quienes únicamente mencionaban los extractos de esta charla publicadas en la prensa. Curiosamente, la única referencia amplia que se ha encontrado de este ensayo es en el libro dedicado a Nuño de Guzmán, cuyo autor, Fausto Marín Tamayo (1992), se hace eco de las opiniones historiográficas de Rulfo. Como indica Gonzalo Villa Chávez en la introducción al volumen, la transcripción fue realizada durante la enfermedad de Rulfo que lo llevó a su muerte, por lo que el escritor no tuvo la oportunidad de revisarla y autorizarla, a pesar de su intención inicial⁷¹. Puesto que se trata de un libro más extenso que los demás escritos históricos o antropológicos, le dedicamos un espacio aparte en este capítulo.

El ensayo, aparte de la conferencia, incluye una introducción, ya mencionada, y una reflexión titulada “El llano páramo” de José Miguel Romero Solís, que entremezcla

⁷⁰ En el antiguo Tenochtitlan, Calmecac era una escuela superior para guerreros y sacerdotes procedentes de la nobleza mexicana. Las materias impartidas allí abarcaban tanto las cuestiones religiosas, como la política, filosofía, economía e historia.

⁷¹ “Luego de la junta se telefoneó al maestro pidiéndole autorización para la publicación de sus notas, se rehusó al principio alegando que eran muy malas, claro, y a nuestra propuesta de enviarle el texto mecanografiado para que lo “peinara” se negó en redondo, pidiendo al suscrito que hiciese las correcciones que considerara necesarias” (Rulfo, 1986: 13).

una ficcionalización de la zona de los Altos de Jalisco que imita el estilo rulfiano de escritura y una reflexión acerca de la propia conferencia. Romero de Solís dice (1986: 19): “Rulfo le dio mucha importancia a la tierra. Sí, era geógrafo. Escritura de la tierra, hallarle su sentido, quizá eso hizo siempre: buscarle sentido y significado. Por ello, tal vez, su afición a las toponimias y a la historia”. Efectivamente, la ponencia incluye varias referencias toponímicas relacionadas con las diferentes olas de conquistas territoriales en la época prehispánica y la creación de las identidades indígenas anteriores a la llegada de los españoles. Resulta también necesario mencionar que Romero de Solís insiste, tanto en su breve texto como interviniendo en la conferencia, en la importancia del lugar llamado “El Petacal”⁷², el Cerro Enencantado [sic] según los locales. El monte forma parte de la geografía rulfiana, siendo parte del paisaje de los Altos de Jalisco en proximidad a Zapotitlán, Tolimán y Tuxcacuesco, el prototipo de Comala. En la conferencia se lo menciona como fuente de leyendas que pueden arrojar luz sobre los contenidos de la obra rulfiana. Durante la investigación hemos encontrado varias referencias al cerro, llamado también el Cerro de Tolimán, conocido como montaña que guarda una cueva llena de tesoros o la morada del bandolero José María Manzano (Hernández Lugo, 2003: 91).

En cuanto a la conferencia impartida por el escritor, su preocupación principal es desmentir varios errores historiográficos que conciernen a la región de Jalisco y Colima, basándose tanto en libros divulgativos sobre historia, como en varios investigadores universitarios. Según él, se trata de una aproximación a una política histórica más cuidadosa, que pone hincapié especial en las historias regionales estudiadas desde dentro y desvinculándose de las dependencias históricas de los Estados más grandes o potentes. El foco principal, como en otros textos de Rulfo de esta índole, es la historia prehispánica y colonial como fuente de datos, pero también de malinterpretaciones actuales. Debido a que la obra no es ampliamente conocida, nos permitimos hacer una descripción y un análisis amplio, para mostrar al mayor detalle este libro y facilitar las conclusiones. Hay que destacar que la conferencia ha sido mencionada parcialmente, sin título ni detalles de lugar o publicación, por Víctor Jiménez (2002) en el volumen *Letras e imágenes* donde relaciona dicha ponencia con un texto suyo muy anterior⁷³. Jiménez, en la introducción a

⁷² “A un lado del Llano, o enfrente, siempre, referencia constante para el viajero, el cerro de El Petacal, como un viejo castillo telúrico, con sus arraigados antecedentes de zona sagrada para los primeros pobladores del Llano” (Romero de Solís, 1986: 20).

⁷³ “En 1983, durante una conferencia, Rulfo volvió sobre Chimalhuacán: dijo que había tenido 20,000 habitantes antes de despoplarlo los españoles, y «ahora tiene 600»” (Jiménez, 2002: 20). De modo comparativo citamos también sus palabras pronunciadas en la conferencia: “Sí, es posible que a la venida

la obra fotográfica de Rulfo, menciona un episodio de viaje a la población de Chimalhuacán Chalco donde el escritor dio muestras de su conocimiento de la historia colonial, describiendo cómo la localidad quedó despoblada debido al desplazamiento de los habitantes a Jalisco, junto con los soldados para participar en la conquista de esta zona: “[...] me respondió que los españoles se los habían llevado a todos los hombres a la conquista de Jalisco, en el siglo XVI, y ya nunca volvieron. Allí murieron o se quedaron, y las mujeres del pueblo abandonado se fueron muriendo. Así pasó con muchísimos pueblos de México en aquella época [...]” (Jiménez, 2002: 20). Exactamente los mismos datos están incluidos en la conferencia (Rulfo, 1986: 59), aunque la relación entre ambas publicaciones no ha sido mencionada. Otro autor que alude a esta obra es Alberto Vital (2017), quien en su biografía más reciente menciona la conferencia y un extracto de ella publicado bajo el mismo título en *La Jornada Semanal* el 17 de mayo de 1987.

El punto de partida del libro es la cuestión de las peregrinaciones y migraciones en el México precolombino y la búsqueda de un posible origen de los pueblos occidentales que comprenderían los actuales estados de Jalisco, Colima y Nayarit. Debido a su cercanía cultural, evidencia basada en los asentamientos arqueológicos y el llamado arte occidental común para toda la zona, que posteriormente desaparece, Rulfo propone no vincularlos con otras tribus indígenas, como tarascos y mexicas, abogando por su origen independiente⁷⁴. Esta hipótesis, al no basarse en los datos concretos ni documentación suficiente, se realiza a través de la deducción de otros datos, ante todo referentes a los estados colindantes con Nueva Galicia y la provincia de Ávalos. Además, la propuesta de Rulfo se sustenta en la opinión ampliamente reconocida entre los investigadores, de que todas las migraciones mesoamericanas se hubieran realizado desde el norte de modo sucesivo, y que no existen pruebas ni registros de la colonización desde

de Nuño de Guzmán a la conquista de Nueva Galicia (no a la conquista de Colima, porque él no tocó Colima) hayan venido con él, gente de Chimalhuacán y se hayan quedado algunos. El cacique de Tlalmanalco, en su relación dice él que trajo muchos hombres de Chimalhuacán acá y dice que no regresaron. Chimalhuacán Chalco era un pueblo de 20,000 habitantes ahora [sic] tiene 600” (Rulfo, 1986: 59).

⁷⁴ “La llamada cultura de occidente, debida generalmente a la similitud del arte prehispánico, desarrollado sobre todo en trabajos de una cerámica incomparable. Obras admirables, pero de las cuales nadie sabe en qué momento, en qué siglo desaparecieron los artífices que realizaron estos trabajos. Así pues, existió una gran cultura; su desaparición se pierde en la sombra del pasado. No existen ya los artesanos de tales joyas arqueológicas. Y si no existen esas muestras culturales, debemos dar por hecho que los pueblos creadores del arte de occidente no son los mismos, ni siquiera descendientes de aquellos cultivadores del arte. Existieron, por lo tanto, mucho antes que llegaran los españoles. Fueron, por lo tanto, habitados mucho antes que llegaran los españoles, por tribus nómadas procedentes del norte” (Rulfo, 1986: 30). Efectivamente, la cerámica de la cultura de Colima destaca por su originalidad de formas, especialmente las vasijas y figuras con forma de perros, danzantes y lugares rituales (Murià, 1994: 27).

el centro hacia el occidente. Para apoyar su hipótesis, Rulfo da ejemplos de los toltecas, zapotecas, tlaxcaltecas. Todos estos grupos descendieron desde el norte para instalarse en el centro o el sur de Mesoamérica. Por supuesto, Rulfo no excluye el contacto, el comercio y varios intercambios culturales entre dichas regiones y el occidente, pero mantiene firme su opinión sobre la “independencia” étnica de sus pobladores.

La figura central y de suma importancia para la historia de Colima es, según Rulfo, Alonso de Ávalos, “expedicionario y conquistador de la provincia de Amula, posteriormente Ávalos, fronteriza con Colima” (Rulfo, 1986: 35). Indica Rulfo que Ávalos participó en la conquista desde 1523, acompañado por las tropas tarascas que lo apoyaron en la entrada a la zona, hasta el momento independiente, y llamada el reino de Colima⁷⁵. Posteriormente, se dedicó a la conquista de “Tuxpan, Tamazula, Zapotlán, Sayula, Zapotitlán hasta Tuxcacuesco, con lo que formó la provincia de Ávalos. Conquista pacífica, por cierto, acrecentándola un año después con Chapala y los pueblos de Tuxcueca, Teocuitlatán, Amacueca, Atoyac y otros más”. El historiador sayulense Federico Munguía Cárdenas (2012) confirma la relevancia de Alonso de Ávalos Saavedra en la formación de la provincia, puesto que éste era encomendero de la región entre el lago Chapala y Zapotlán, posteriormente incursionando hacia el estado de la actual Colima. También confirma la constatación de Rulfo sobre la conquista pacífica de la región:

Al regresar la columna a Colima, Ávalos y Saavedra pasaron a Sayula a tomar posesión de su encomienda, donde fueron recibidos en paz por los habitantes, considerando que la región era dominada por los michoacanos y que estos se habían rendido previamente a los españoles (Munguía Cárdenas, 2012: 28).

En este breve fragmento el historiador levanta también un tema recurrente en el discurso de Rulfo sobre el conflicto de poderes entre Michoacán y Jalisco, estando este último bajo una fuerte influencia de las tribus vecinas. En términos generales, la visión de la conquista de la provincia de Ávalos es bastante positiva, destacando el respeto de las tropas del encomendero hacia los indígenas y la buena organización social del trabajo (Munguía Cárdenas, 2012: 28).

⁷⁵ “Ciertamente sabemos que el reino de Colima permaneció independiente hasta la conquista de Gonzalo de Sandoval en 1523. En cambio, muchos pueblos de la provincia de Ávalos fueron ocupados por los tarascos, años antes de la llegada de los españoles. Que ambos, Colima y el actual sur de Jalisco, estaban compuestos políticamente por Hueitlatoanazgos y Tlatoanazgos, independientes” (Rulfo, 1986: 38).

Munguía Cárdenas, rechaza rotundamente la teoría creada por Ignacio Navarrete sobre la llamada Confederación Chimalhuacana, hipótesis asumida en su momento e incorporada en los libros de texto. Rulfo también advertía que se trataba de una incongruencia, ya que las menciones del nombre Chimalhuacán conciernen solamente al centro de México: “Los dos Chimalhuacanes, únicos en todo el país, pertenecieron en el pasado a la provincia de Chalco, Amacameca. En el occidente, jamás existió un sitio, lugar, pueblo, confederación con ese nombre” (Rulfo, 1986: 39). Fausto Marín Tamayo (1992: 129) recoge las palabras de Rulfo, indicando que su escepticismo es certero, puesto que la prudencia historiográfica exige referirse a esta zona simplemente como Occidente de México, evitando esa terminología controvertida por tratarse ante todo de una idealización del pasado precolombino jalisciense⁷⁶. Hay que tener en cuenta que hoy en día la cuestión sigue sin estar resuelta, puesto que no se han proporcionado suficientes pruebas en su contra.

Volviendo a la problemática de la influencia tarasca, Rulfo se permite emplear palabras mayores respecto a los difusores de esta teoría:

Ahora bien, otros afirman que en Colima está latente la influencia tarasca, lo que no debe aceptarse por ningún motivo. A los historiadores michoacanos o arqueólogos o etnólogos como quiera llamarles, los Corona Núñez, al mentiroso Nicolás León, y aún a Bravo Ugarte, habrá que ignorarlos y buscar fuentes más precisas y consistentes (Rulfo, 1986: 45).

En este pasaje de la conferencia, el lector advierte una creciente falta de objetividad, a pesar de su derecho a no estar de acuerdo con las propuestas de otros investigadores. Hablando del arte precolombino occidental, Rulfo (1986: 45) no duda de tachar la artesanía michoacana de “infinitamente pobre, inferior a la imaginería de Colima, Jalisco y Nayarit, ya que carece de la portentosa sabiduría de los artífices de Colima”. La falta de la riqueza artística de los tarascos es, según el escritor, definitiva para desmentir la hipótesis sobre la influencia michoacana en el occidente⁷⁷, a su vez comparando la

⁷⁶ “Quizá lo apropiado, evitando distorsiones históricas, sería designar a toda esa región con la sola referencia de su situación geográfica: Occidente de México, o, escuetamente, Occidente, cuando se sobreentienda integrado a México. El término Chimalhuacán, desde su misma enunciación etimológica (*chimalli*: escudo; *hua*: acto de llevar o proveer; *can*: desinencia del lugar) aplicada a la supuesta costumbre de portar grandes escudos en las acciones bélicas, no pasa de ser una idealización carente de fundamentos reales” (Marín Tamayo, 1992: 129).

⁷⁷ Allí vuelve a criticar las propuestas de Nicolás León, cuyas interpretaciones históricas también están marcadas por el fuerte regionalismo. En su visión, el imperio purépecha abarcaría no solamente Michoacán, sino también otros 11 estados: Colima, Jalisco, Nayarit, Zacatecas, Guanajuato, Durango y Aguascalientes.

artesanía colimense con la producción tolteca o azteca, incrementando así su importancia y belleza de acuerdo con un modelo reconocido como superior. En otras partes de su conferencia llega a ironizar sobre la supuesta fuerza militar de los tarascos, indicando en realidad que las propuestas de los historiadores michoacanos son exageradas y su percepción de la conquista territorial de Colima no resulta lógica⁷⁸. Atribuye estas teorías al deseo de los michoacanos de convertir el antiguo territorio tarasco en un imperio, borrando u obviando otros pueblos indígenas precolombinos. No obstante, lejos de entrar en la polémica historiográfica que no forma parte de la presente tesis, José María Murià (1994: 30), uno de los principales historiadores de Jalisco, defiende la influencia cultural de las tribus del altiplano sobre Jalisco, justificándola ante todo con la presencia de los elementos religiosos nahuas.

Hay que tener en cuenta que la ponencia de Rulfo no deja de seguir las mismas pautas que él mismo critica. Los calificativos peyorativos mostrados anteriormente⁷⁹, junto con varias incongruencias, quizás propias de un discurso oral⁸⁰, muestran *Donde quedó nuestra historia* como un texto únicamente historiográfico en parte. La principal crítica que se puede realizar es que Rulfo no aporta datos específicos de los historiadores o arqueólogos para desmentir las hipótesis con las que no está de acuerdo, deteniéndose únicamente en la reprobación de sus ideas. También es notable su preferencia por su estado, que descarta cierta objetividad básica del trabajo histórico, imponiendo una especie de “competición” incluso entre los estados en los niveles prehispánicos y contemporáneos. Estas actitudes provienen de la intención de la defensa del regionalismo y la lucha por tener en cuenta las regiones de México hasta entonces obviados:

Esto no quiere decir que estemos en contra de los tarascos, pero sí contra los historiadores estos que quieren disminuir la valiosa riqueza arqueológica de occidente, diciendo que estos pueblos no podían haber creado estas obras, cuando sabemos que el actual estado de Colima es uno donde la actividad de sus hombres y

Tras años de investigación, resulta comprobado que los tarascos sí ocupaban partes de Jalisco, sin llegar a la costa, y Guanajuato, pero no de los demás estados.

⁷⁸ “Si eran tan valientes [los tarascos], que los aztecas no pudieron con ellos, ¿por qué los colimotes o colimenses, que eran más débiles, no pudieron ser conquistados?” (Rulfo, 1986: 47).

⁷⁹ Rulfo se permite incluso desprestigiar a los actuales habitantes de Michoacán afirmando que no poseen tantas cualidades positivas como los de Colima: “(...) Colima debió de ser muy poderoso. Y lo prueba su arqueología, su cerámica y aún sus actuales habitantes, que no los tiene la región tarasca” (Rulfo, 1986: 49).

⁸⁰ Sirva como ejemplo este extracto, que desafortunadamente no mantiene el hilo argumental ni lógico con el resto del texto: “Entonces, sí pelearon por las salinas, pero el salitre en las lagunas de Zacoalco y Teocuitlán, pero la prueba de que si los aztecas nunca pudieron con tarascos, es que ellos tenían un sistema mítico sacralizado, de ciertas tribus que no eran dignas de ser ofrendadas a sus dioses” (Rulfo, 1986: 47).

la iniciativa de sus gentes es muy superior a la que encontramos en Michoacán. Michoacán es un estado muy rico y muy grande, sin embargo, la gente vive en la más miserable pobreza, sobre todo en la región de los once pueblos, la región de Huacana. De ahí que tengamos que sacar por conclusión que Colima se formó muchos miles de años antes de lo que registran los historiadores y que si sus ascendientes son zapotecos, tlapanecos, son toltecas... todo eso hay que olvidarlo, ¿no?" (Rulfo, 1986: 50).

Allí puede residir la controversia acerca de este texto, especialmente desde el punto de vista contemporáneo, donde es cierto que han cobrado mucha más importancia las microhistorias y los estudios regionales, aunque las derivaciones que realiza Rulfo, que se suscriben plenamente a las políticas identitarias de mediados del siglo pasado, resultan chocantes. Como ejemplo puede servir la reivindicación de su zona que lleva a Rulfo incluso a derivar a los antiguos habitantes de Colima de las siete tribus que descendieron desde Aztlán y se dispersaron por el actual territorio mexicano: "La base del estado de Colima era una de las tribus que salieron del norte y que se quedaron, como se quedaban en muchas partes del país, por cansancio o porque pensaran que era el lugar elegido por sus dioses para prevalecer y vivir permanentemente allí" (Rulfo, 1986: 51).

Finalmente, en la sesión de coloquio Rulfo matiza, con ayuda de otros participantes como el ya mencionado Villa Chávez o Ernesto Terriquez Samano, ambos historiadores de la zona occidental, varios aspectos de su ponencia, reconociendo el sincretismo cultural en el seno de Michoacán, así como la necesidad de un estudio muy cuidadoso de las fuentes coloniales. Dichas fuentes, debido a su carácter religioso, pueden contener varias tergiversaciones. Rulfo resalta de nuevo el requisito de descentralizar la investigación, ofreciendo medios económicos y espacio académico para abordar la temática local:

Entonces tenemos que hacer ahí una especie de tamiz, un cedazo para ver dónde están las verdaderas fuentes históricas. Yo creo que ustedes lo pueden lograr, porque conocen su estado, conocen su provincia y además el interés que hay de parte de la actual administración para que escriban las historias regionales de cada pueblo de Colima, para hacer después la historia de todo el Estado (Rulfo, 1986: 60).

Tal como se ha advertido, esta última constatación del escritor en realidad resulta ser una propuesta y defensa de la microhistoria, que cobró fuerza precisamente en los años 80 del siglo XX. Resumiendo este apartado, el volumen en cuestión sirve para conocer mejor el

pensamiento histórico de Rulfo, en su momento ya maduro y definitivo. Se puede observar cómo combina varias vertientes que iba desarrollando a lo largo de su vida, incluyendo la historia prehispánica y colonial, con un fuerte hincapié en el pasado del Occidente. A continuación, tomando como referencia todos los textos comentados a lo largo de este capítulo, trataremos de formular una propuesta sobre el pensamiento propio de Juan Rulfo acerca de la temática antropológica e histórica.

4.5 El pensamiento indigenista de Rulfo

Tal como aparece en el epígrafe de este capítulo, Alberto Vital ha calificado a Juan Rulfo como antropólogo. Concuerdan con esta opinión, de modo desde luego jocoso y humorístico, Manuel Zapata Olivella⁸¹ y también Félix Báez-Jorge, amigo y colaborador del escritor. Para el primero, el hecho de trabajar en el INI, donde la tarea diaria del escritor es “estudiar datos culturales, analizarlos, recogerlos, interpretarlos y sumarlos a ese conjunto de pautas de la conducta del mexicanismo, llámese jalisciense, oxaqueño o sinaloense” (Zapata Olivella, 1968: 144), es suficiente para llamarlo antropólogo y que, de hecho, pertenece a la escuela de antropología de su época. En esto discrepamos, teniendo en cuenta que las tareas arriba mencionadas no se encontraban en el foco de las actividades del escritor. Además, los escritos que se han presentado en este capítulo destacan por la sencillez de los planteamientos y una escasa metodología. No obstante, reconocemos el gran conocimiento de la materia y otras actividades que, sin duda, han aportado al desarrollo de la antropología en México. Estos intereses, sin duda surgieron como efecto del contexto cultural de su época, cuando se observó un gran auge de los estudios tanto arqueológicos como etnográficos, y donde los pensadores mexicanos y extranjeros trataban de establecer las definiciones y conexiones entre la parte indígena de México y la identidad nacional. La glorificación del concepto de mestizaje llevó a

⁸¹ “Rulfo es antropólogo. Ya sé que hay quienes se asustan con esta palabra. Consideran que no es literaria. No viene envuelta con las etiquetas de París, Nueva York o Moscú. No se parecen a «existencialismo», «sicoanálisis», «behaviorismo». Es de mal gusto para los entendidos en buenos modales, por traer a cuento tribus en taparrabo, hábitos primitivos, momias disecadas y otras linduras que no proceden de las élites literarias” (Zapata Olivella, 1968: 144).

inquirir en la parte de la identidad indígena del país, aunque el principal hincapié se hacía en los pueblos precolombinos:

Las creencias y rituales indígenas eran otro de los tópicos recurrentes de aquellas charlas inolvidables. Con conocimiento previo y agudeza, Rulfo inquiría y opinaba. Los retablos, exvotos y el culto guadalupano animaban la conversación. El tema de los cristos sangrantes concitaba nuestras opiniones contra el manejo clerical del fervor popular. En esta época, el Fondo de Cultura Económica publicó *Quetzalcoatl y Guadalupe*, documentado ensayo de Jacques Lafaye prologado por Octavio Paz. La lectura de esta obra llevó a la mesa nueva materia prima para hablar de las ligas no siempre felices entre antropología, historia y literatura (Báez-Jorge, 2010: 229).

Debido a sus trabajos comentados a lo largo de este capítulo consideramos necesario establecer un contexto social y cultural en el que se desarrollan los escritos antropológicos del autor, fuertemente influenciados por el indigenismo posrevolucionario. En las palabras introductorias al volumen, Favre (1998: 7) define el indigenismo como “una *corriente* de opinión favorable a los indios. Se manifiesta en tomas de posición que tienden a proteger a la población indígena, a defenderla de las injusticias de las que es víctima y a hacer valer las cualidades o atributos que se le reconocen”. Interpretado como la mala conciencia de los colonizadores, que según el antropólogo francés se inició con los trabajos de Sahagún o de las Casas, en el siglo XX trascienden los aspectos únicamente sociales o económicos y empieza a abarcar también las manifestaciones culturales y artísticas. Los comienzos del siglo pasado traen en América Latina las diversas formas de nacionalizar las sociedades, y la “nacionalización” del indígena no dejó de ser uno de los objetivos del proceso:

Debido a su búsqueda de raíces americanas, a su exaltación de la cultura indígena, a su valoración de la comunidad agraria, a sus tendencias colectivistas o socializantes, y a las connotaciones antiurbanas y con frecuencia antioccidentales en busca de autenticidad, se presta a compararlo con el *narodnichestvo* ruso (Favre, 1998: 9).

Favre señala los años 1920-1970 como “el siglo de oro” del indigenismo, cuando el Estado intervencionista lo convirtió en el eje de su política social e identitaria. Estas reformas

incluyen la reforma agraria⁸², el incremento de la movilidad social⁸³, escolarización de las zonas indígenas, así como la creación de un nuevo canon de pensamiento artístico y literario. Sin embargo, hay que tener en cuenta que estas políticas en ningún momento pretenden ser la muestra del pensamiento indígena, realizada por los propios pueblos amerindios, “sino una reflexión criolla y mestiza sobre el indio” (Favre, 1998: 11), lo que implica que las decisiones acerca del destino de estos pueblos, sus tierras y el rumbo de sus culturas están tomadas por personas y organizaciones que no comparten el imaginario indígena⁸⁴. La perspectiva paternalista de los gobiernos indigenistas está definida por Alfonso Caso, uno de los principales ideólogos de la corriente, en términos de ayuda, protección, mejoras sustanciales de las condiciones de vida y su incorporación en la economía ganadera o agraria. Analisa Taylor (2005: 76) coincide al destacar que el indigenismo no trata de conocer el punto de vista de los pueblos originarios, sino que supone las acciones realizadas en su nombre de manera arbitraria e impuesta. Desde la perspectiva actual se puede constatar que se trata de la continuación de la política colonialista⁸⁵ patrocinada y controlada de manera centralista por las instituciones del estado. Dice Taylor (2005: 76):

By official indigenismo, I refer more specifically to the discourses and policies regarding indigenous peoples articulated from within government-sponsored social and cultural institutions, most notably the Instituto Nacional Indigenista (National Indigenist Institute or INI). I also refer to the institutions from which the INI has drawn its intelligentsia and within which connections between indigenous antiquity and indigenous peoples of today are elaborated [...].

Precisamente estas dos instituciones han tenido mucha influencia en la formación de la ideología de Rulfo debido a su frecuente contacto y la influencia con los intelectuales de la categoría de Alfonso Caso, Manuel Gamio, Fernando Benítez y Julio de la Fuente⁸⁶.

⁸² “La política indigenista se despliega sobre un fondo de reforma agraria. En México, que da el ejemplo en la materia, se aplica en grande escala durante la presidencia de Cárdenas la reforma prevista por la ley de 1915 y que se inscribe en la Constitución de 1917” (Favre, 1998: 100).

⁸³ En la práctica esta medida supone la migración del campo a la ciudad y la despoblación de las zonas rurales, a su vez saturando las ciudades con la mano de obra de poca cualificación.

⁸⁴ Como respuesta a estas políticas nace el llamado indianismo, corriente de reivindicaciones culturales, políticas y económicas en el seno de las comunidades amerindias. Es una tendencia que sigue vigente hasta ahora.

⁸⁵ “Indigenismo in Mexico can be characterized as a hegemonic discourse and practice that has facilitated and justified an accelerated internal colonialism toward the second half of the twentieth century in Mexico” (Taylor, 2005: 80).

⁸⁶ Báez-Jorge (2010: 224) sugiere que Juan Rulfo se encontraba bajo una notable influencia intelectual de Julio de la Fuente, “quien sustentó inicialmente la práctica y la teoría indigenista a partir de los paradigmas

En la entrevista con Fernando Benítez, el antropólogo y el escritor levantan temas tan relevantes como la mexicanidad de los indígenas, el papel de la antropología en el desarrollo de estas comunidades y el trabajo que queda para lograr “la incorporación” del indio a la modernidad sin poner en peligro sus tradiciones. La conversación comienza con la mención de la figura de Alfonso Caso y las potenciales dificultades que supone trabajar la temática indígena en México, donde es susceptible de críticas, siempre que, en opinión de Benítez y Rulfo, se trate de los grupos amerindios contemporáneos: “Todo lo que se haga sobre los indios muertos es objeto de elogio y todo lo que se haga por los vivos, motivo de cuestionamiento” (Benítez y Rulfo, 1978: 126). Por razones obvias, ambos se posicionan a favor de la labor del INI, a pesar de sus carencias y fracasos, considerando que no existía en esta época un organismo que mejor representaría los intereses de los grupos autóctonos⁸⁷. Insisten en que, para que sea posible la mejora de las cuestiones indígenas, es necesario confiar en los profesionales de la cultura y de la antropología, como “traductores” culturales que poseen las destrezas y los conocimientos suficientes para llevar a cabo los cambios necesarios, sin dañar los tejidos originales y los valores positivos de las comunidades. La política indigenista requiere una ingeniería social, llamada “acción indigenista”, la razón del título de uno de los órganos de difusión del INI, que supone el conocimiento de las condiciones y contextos en los que se desarrollan las comunidades. De ahí la importancia que se le otorga a la antropología como ciencia que apoya los cambios políticos. En México la principal figura de este acercamiento antropológico a la política es Manuel Gamio, autor de las propuestas políticas: “el Departamento de Antropología que Gamio funda en la Secretaría de Agricultura en 1917, y que es el primero de América Latina, recibe por misión, según los estatutos, la de «preparar la reconciliación racial, la fusión cultural, la unificación lingüística y el equilibrio económico de la población, de modo que puedan formar una nacionalidad coherente y definida y una verdadera patria»” (Favre, 1998: 117). Partiendo de la idea de que la antropología es una ciencia al servicio de la política, los antropólogos latinoamericanos son inevitablemente vinculados con el indigenismo, y la propia

de la antropología aplicada de matriz funcionalista”. Es destacable el vínculo de Julio de la Fuente con Bronisław Malinowski, puesto ambos realizaron juntos un estudio de los mercados oaxaqueños en los años 40. También muchas de las aproximaciones antropológicas del INI están marcadas por la metodología funcionalista.

⁸⁷ “J.R.: Formado cuando se destruyó el ejido cardenista y surgieron numerosos ranchos privados, el INI, a pesar de sus escasos recursos, luchó por las tierras de los indios, combatió a los caciques y a los monopolistas, fundó escuelas y clínicas, estableció granjas, arrebató algunos bosques de la codicia de los rapamontes. Ciertamente, perdió más batallas de las que ganó, pero hizo algo, dio a millares de seres humanos una consciencia de sus derechos, les enseñó a defenderse” (Benítez y Rulfo, 1978: 126).

antropología como disciplina se desarrolla de acuerdo con una agenda política. Sin embargo, uno de los resultados positivos de esta codependencia es la muy pronta aparición de trabajos acerca de la aculturación, término reconocido por la comunidad científica en los años 30 (Favre, 1998: 118).

Fue una de las propuestas principales de Alfonso Caso la imperiosa necesidad de la incorporación de los grupos amerindios a la corriente nacional para que dejen de ser únicamente *indígenas*, separados del resto de la nación, para convertirse en *mexicanos*: “Política indigenista significa, en suma, transformar a tres millones de individuos que viven en el territorio nacional, y que son teóricamente considerados mexicanos, en tres millones de mexicanos que realmente contribuyan a su propio progreso” (Caso, 1958: 50). A nuestro juicio, el aspecto del indigenismo más controvertido en relación con este trabajo es la cuestión del desarrollo cultural de las comunidades indígenas. Según Caso (1958: 53), las ambiciones del indigenismo no deberían terminar con la mejora de las condiciones materiales e higiénicas, sino “es menester [...] lograr progresos semejantes en la cultura espiritual”. Esta propuesta incluye acercar al indígena el cine, la radio, la lectura, suponiendo, aparte de su incorporación al imaginario nacional, el abandono de las supersticiones y antiguas creencias que supuestamente impiden su desarrollo. Báez-Jorge sugiere que este punto de vista, quizás criticable desde la perspectiva contemporánea, es fruto de su tiempo y en su momento fue considerada como beneficiosa para estos grupos:

Vale la pena recordar que la integración del indígena a la sociedad nacional era la premisa que impulsaba los planes y programas de la acción indigenista. Lejanos tiempos en los que los planteamientos culturales y el etnodesarrollo no aparecían todavía en el escenario de las agudas polémicas en torno a la configuración de la nación y al papel protagónico que deben cumplir en ella los pueblos indígenas (Báez-Jorge, 2010: 225).

La percepción del indígena que muestra Rulfo a partir de sus ensayos se suscribe plenamente en esta corriente de pensamiento. Predomina la imagen del indígena pobre, atrasado, en busca de refugio y protección⁸⁸. En el homenaje “Un texto y dos esbozos” (Rulfo, 2006), el autor glorifica la figura de Sandoval como salvador de los indígenas, mostrándolo como el primero que “se enamoró de aquellos indios, a quien él consideró siempre no como indios, sino integrantes del pueblo mexicano”. Según el autor, desde

⁸⁸ “Y si no, allí están los pueblos de La Chinantla, de La Mijería; los mazatecos y los zapotecas; los pobrecitos chochos de la Alta Mixteca. Todos ellos indios envueltos en miseria y a quienes Raúl Sandoval les creó una esperanza. Todos ellos lo lloran, porque se sienten huérfanos” (Rulfo, 2006).

que los conquistadores estigmatizaron a los indígenas, no hubo nadie, ni ningún aparato oficial, que se preocupara por su situación hasta la llegada del INI⁸⁹.

Raúl Sandoval fue el primero en ir a verlos. No con la curiosidad de un antropólogo ni de un etnólogo. Fue a ver y a calcular la medida de su pobreza y el porqué estaban tan lejos de la patria mexicana. No les prometió nada. Les dio. Resolvió sus problemas sobre la marcha. Para él no eran indios; eran parte del pueblo de México desintegrado por rencillas de antepasados; núcleos de población valiosa que vivían en el olvido y en la soledad. Víctimas de la indiferencia (Rulfo, 2006).

Coincide con el escritor Fernando Benítez (Benítez y Rulfo, 1978: 127), y ve necesaria su incorporación en el tejido nacional, otorgándoles una identidad mexicana: "El indio que habla español, que viste de mezclilla, que emigra a las ciudades, que ya no se siente indio ha dejado de serlo. Es un mexicano de tercera o de quinta, pero es un mexicano". Esta pérdida de identidad, vinculada con la desaparición de las costumbres culturales, religiosas y lingüísticas, se debe ante todo al modelo de trabajo capitalista, donde el indio vuelve a ser el peón en un mundo económico incompatible y desconocido, y donde "lo poco que pueda ganar no compensa el desarraigo". La falta de oportunidades claras y de coherencia en la actuación del estado, ante todo en lo que concierne a la educación y formación profesional, conduce a la futilidad del destino de los indígenas, que se encuentran a medio camino entre ambos estilos de vida.

Como un breve comentario que fractura esta imagen bucólica de la ayuda prestada a los indígenas, es necesario incluir las recientes reflexiones de Cristina Rivera Garza, quien llama la atención sobre la involucración en el proyecto nacional de la asimilación cultural de las etnias de los notables personajes de la cultura mexicana, pertenecientes a la élite intelectual:

El así llamado "problema indígena" no sólo estaba en la mente de los desarrollistas de la época, modernizadores a ultranza que percibían las formas de vida y de producción de las comunidades indígenas como un obstáculo para el progreso de la nación, sino también en la de escritores y artistas que, desde sus trincheras, aportaban su punto de vista, con frecuencia un punto de vista de la clase media urbana, sobre la cuestión (Rivera Garza, 2017: 134).

⁸⁹ "Nunca nadie había hecho nada por ellos. Desde que el obispo Lorenzana –recientemente enterrado en México con los honores cardenalicios– estigmatizó a los indios del alto Zempoaltépetl, tildándolos de bárbaros y salvajes, desde entonces no hubo gobierno ni gobernador que se ocupara de ellos" (Rulfo, 2006).

Un punto de vista parecido, aunque de modo generalizador, muestra Favre, diciendo que cuando se trata de la literatura indigenista, ésta muestra varios rasgos comunes independientemente del país de origen de los autores. El estudioso francés indica que el acercamiento de los escritores indigenistas se produce desde la perspectiva urbana, puesto que, salvo un contacto limitado en algún momento de sus vidas, no tienen conocimiento profundo sobre las culturas amerindias.

El problema central de la literatura indigenista se deriva precisamente del hiato existente entre el mundo que la produce y el mundo al que ella se refiere. Al no poder resolver tal problema, se esfuerza en superar las dificultades estableciendo, con más o menos éxito, diversos procedimientos que crean un efecto de realidad. El más común consiste en saturar la narración de palabras tomadas de la lengua indígena y en introducir en los diálogos formas sintácticas regionales o expresiones locales (Favre, 1998: 68).

El efecto resulta artificioso, puesto que el autor acaba creando un estilo de habla inexistente. Sin embargo, la finalidad de este recurso es transformar el texto en un documento para-antropológico. Además, la narración suele estar basada en la dicotomía entre los grupos indígenas y no-indígenas, la incomunicación entre estos dos mundos, la dependencia de los caciques, o, al contrario, la presencia de la figura del indio sabio que destaca frente a la masa homogénea de los demás indígenas, así como el conflicto entre el tiempo ahistórico-tradicional, y el tiempo lineal que, como representación de la colonización, irrumpe en la tradición milenaria de las comunidades.

Según Rulfo, la observación que está presente a menudo en los textos comentados, la clave de esta problemática, es la desigualdad que se originó con la conquista y ha sido perpetuada desde entonces. En la actualidad del discurso, el sistema opresor de la conquista ha sido sustituido por el capitalismo, pero Rulfo y Benítez coinciden en que la lucha sigue siendo la misma: los grupos minoritarios y marginados, contra los que poseen la mayor parte de los recursos. A su vez, otra perspectiva, inevitablemente vinculada con la cuestión de la incorporación de los grupos amerindios, es la barrera que imponen ambos pensadores entre estos grupos y la parte mestiza de la sociedad. La manera de considerar al indígena como ente que proviene de otro tiempo, como fósil que la conquista no ha sido capaz de eliminar, es frecuente tanto en los escritos comentados anteriormente, como en la citada entrevista: "En los indios hay algo distinto, algo nuevo y muy viejo que no hemos logrado valorar ni aprovechar debidamente" (Benítez y Rulfo, 1978: 128). Este

componente “muy viejo”, el que los asemeja, como en tantas obras narrativas de corte indigenista, encaja en la estrategia colonialista denominada como *the othering*, e implica la marginalización del indígena al no considerarlo como el agente activo e igual. Aunque, como se ha mencionado, se trata de una cuestión de época, la estrategia de Rulfo y sus coetáneos consiste en “ritualizar” y “santificar” a los indígenas, privándolos del componente de realidad y envolviéndolos en un aura de misticismo. Luis Villoro (1987: 194), en su ya clásico estudio de las ideas indigenistas, cita a Othón de Mendizábal, quien se refiere a los pueblos originarios como “prehistóricos” y “prelógicos”, que muestran la misma mentalidad que hace cinco siglos, etc. Es un punto de vista extendido en los años 30 y 40 del siglo pasado, que sin duda ha influido en las prácticas estatales como justificación de las medidas tomadas.

Por último, se comentará escuetamente la afinidad de Rulfo con la temática histórica, principalmente enfocada al tema de la conquista. Como se ha constatado en numerosas ocasiones, Rulfo era asiduo lector tanto de las crónicas prehispánicas⁹⁰, como de las coloniales, y reconocía y difundía la idea de la necesidad de la historia. Respondiendo a la pregunta de por qué hay que estudiar historia, Rulfo (1986: 64) dice:

Es importantísimo, no solamente importante. Es lo que arraiga al hombre a su tierra, es lo que hace que el hombre permanezca y que le tenga cariño al lugar donde vive. Es precisamente la razón por la cual muchos se han ido de braceros, el hecho de no tener conocimiento de su pasado ni del lugar donde habitan. El día que conozcan a sus antepasados, el día que sepan que en esos lugares donde habitan vivieron hombres valiosos, el día que sepan que esa tierra ha dado grandes muestras de una cultura viva, el hombre se arraiga más, confía más en su trabajo y tiene consciencia del lugar donde vive y tiene el valor suficiente para saber defenderlo y poder trabajar con entusiasmo y con amor al lugar donde nació (Rulfo, 1986: 65).

Para él, el estudio de las fuentes históricas equivale al conocimiento de la identidad, y la persona que no posee esta clase de conocimientos, es incapaz de formar parte de la sociedad de manera consciente. Estas opiniones se deben a la importancia que daba Rulfo

⁹⁰ “He leído casi todas las crónicas antiguas, escritos de frailes y viajeros, los epistolarios, las relaciones de la Nueva España; es el estilo del siglo XVI y del Siglo de Oro. Me gustan porque están escritas muy sencillamente, es una escritura fresca, espontánea... ahora no se aprecia lo que escribieron los cronistas y relatores de la conquista, la gente cree que se trata de una antigualla aburrida, pero conforma quizás lo más valioso de nuestra literatura. Yo creo que de allí arranca lo que se ha dado en llamar el realismo mágico” (Verdugo Fuentes, 2006).

al impacto de la conquista. Agrega Víctor Jiménez (2002: 18-19) que “[Rulfo] decía que la historia de México era muy sangrienta y que debía verse sin ninguna complacencia. Rulfo consideraba al siglo XVI como una especie de pecado original de la nación mexicana, aún no redimido”. Rulfo veía en el sufrimiento de los indígenas el comienzo y el reflejo de los problemas nacionales de su época, ya que éstos derivaban principalmente del desprecio por la vida de los más débiles. De ahí también su doble mirada acerca del concepto del mestizaje, por un lado, aceptado como la máxima representación de la mexicanidad, pero por el otro, considerado como una manera de imposición hegemónica criolla. “México y los mexicanos” (1996a), escrito para la agencia EFE, es una breve reflexión sobre la identidad mexicana en la década de los 80, contemporánea a la mayoría de los textos citados aquí. El autor alude a la crisis económica de 1984 y la nueva necesidad de definir la mexicanidad. Su reflexión respecto a la oleada de las obras de los años 50 sobre la problemática identitaria no deja de ser notablemente crítica. El autor resulta desencantado con la idea del país visto como un hermoso y equilibrado crisol de culturas basado en el mestizaje: “hoy sabemos que el mestizaje fue una estrategia criolla para unificar lo disperso, afirmar su dominio, llenar el vacío de poder dejado por los españoles”. Es predominante la visión de México como un país basado en la desigualdad. Desde la perspectiva de su época, Rulfo decide aludir incluso a la cuestión de la terminología, escogiendo como ejemplo el término “descubrimiento”, y tachándolo de eurocentrista (Rulfo, 1996a: 400). Allí da voz a los representantes de los grupos indígenas, abogando junto con ellos por la solidaridad entre las naciones latinoamericanas⁹¹. Este tipo de enfoque no es frecuente en su obra ensayística, centrada en los problemas mexicanos. Curiosamente, un punto de vista que expresa años después Roger Bartra (1996) señala que la imagen del mestizo es básicamente un constructo occidental, tomado por los intelectuales de peso como Ramos, Vasconcelos y Paz, para crear la figura del mexicano medio bárbaro, salvaje, buscando un camino hacia la modernidad⁹².

⁹¹ “Y este 12 de octubre se rompió un largo silencio cuando un representante de los grupos indígenas mexicanos declaró: «Para nosotros no es día de fiesta, sino de dolor, porque se inició en esa fecha la destrucción de nuestra cultura y el sojuzgamiento de nuestros pueblos. Estas voces no pueden ser desoídas a la hora en que intentamos, y necesitamos, forjar una comunidad de naciones hispánicas»” (Rulfo, 1996a: 400).

⁹² Bartra siempre se ha mostrado crítico con la incorporación del indígena a la cultura nacional, señalando, además, que el mestizaje no es únicamente racial, sino que trata también de entremezclar dos modelos económicos diferentes: el rural que se incorpora al mundo industrializado por el medio de la migración campesina e indígena a las ciudades.

A modo de conclusión de este capítulo, finalizamos con una cita de Rulfo que resume y abarca una preocupación suya, que independientemente del momento en el tiempo, fue el eje de sus consideraciones acerca de la antropología e historia: “Nos salvamos juntos o nos hundimos separados. Una verdadera comunidad sólo podrá construirse en el respeto a las diferencias, pero sobre todo basada en la justicia: el fin del hambre, la opresión y el desprecio que las mayorías mexicanas han sufrido durante cuatro siglos” (Rulfo, 1996a: 401-402).

5. La muerte – el acercamiento antropológico

Cuando alguien muere, eso no es la muerte.

Muerte es cuando alguien vive sin saberlo.

Muerte es cuando alguien no puede ni morir.

Muerte es muchas cosas que no pueden ni siquiera enterrarse.

Rainer Maria Rilke

Desde su nacimiento el ser humano es un *muerto en potencia*, como lo llama Louis-Vincent Thomas parafraseando las palabras de Heidegger sobre el hombre como un ser-para-la-muerte. Al hablar de la muerte, nos encontramos en dos planos: psicológico inmediato, que consiste en experimentar, *vivir* la muerte en el momento en el que sucede, y el plano metafísico, que supone la sensación de finitud ante la vida, el que se corresponde con el concepto mencionado de Heidegger, vivir para explorar los límites de la existencia con consciencia. Desde el punto de vista universal, la muerte, y ante todo el miedo a la muerte, puede ser considerada como el motor de los procesos de simbolización en tres formas básicas: negándola, negociando con ella o manifestando el temor. Este componente, el miedo a la muerte, es el responsable de las diferentes manifestaciones culturales relacionadas con el proceso de morir, el duelo, la consciencia de la mortalidad, etc. (García-Orellán, 2003: 306). El pensamiento mortuorio, como cualquier campo que comprende la antropología, cuenta con diversas estructuras fijas perpetuadas entre generaciones y, a su vez, está sujeto a un constante cambio. Indica Jankélévitch (2002: 51), con gran certeza, que “al no poder *pensar en la muerte*⁹³, parece que sólo nos quedan dos soluciones: o bien pensar *sobre* la muerte, acerca de la muerte, a propósito de muerte; o bien pensar algo distinto a la muerte, por ejemplo en la vida”. Al no poder conocer la muerte, estamos condenados, según el filósofo, a hablar de la vida, puesto que, como no existe para nosotros, la muerte resulta impensable.

⁹³ La máxima *Cogito mori!* que acompaña a San Jerónimo en los cuadros conduce a una situación nula, ya que el pensamiento resulta imposible: “El hombre está ante la muerte como ante la profundidad superficial del cielo nocturno: no sabe qué hacer, y su reflexión, tanto como su atención, no encuentra un motivo” (Jankélévitch, 2002: 50).

Sin embargo, a pesar de la imposibilidad de contar la muerte, no deja de ser la idea más recurrente e insistente, que dispute muchas cuestiones ontológicas a su alrededor. La idea de la Muerte conduce a los sentimientos de angustia y preocupación, ya que constituye “el futuro de todos los futuros”:

La inquietud que produce la profundidad secreta traduce en última instancia la presencia ausente e invisible de la muerte, puesto que la muerte es, en nuestro futuro interno, el secreto mejor guardado. La angustia del presente se llama Futuro; y la angustia del día de hoy se llama Mañana y la angustia de mañana Pasado Mañana: pero la angustia de las angustias, esa angustia elevada a la máxima potencia que podríamos llamar ansiedad, la angustia difusa, la angustia última, en fin, se llama Muerte (Jankélévitch, 2002: 59).

Si bien podemos argumentar que estas palabras del filósofo francés expresan el punto de vista occidental-europeo, en el cual la muerte constituye uno de los mayores temores del hombre, especialmente en la época moderna, varios autores presentados a continuación han refutado este miedo en lo que respecta la cultura mexicana. Aun así, es preciso apuntar que muchas de las opiniones que se puede observar en los estudios sobre este tema en México no muestran notables variaciones y, de cierta manera, repiten los modelos establecidos a comienzos del siglo XX.

También hay que tener en cuenta que estamos ante un imaginario literario, que, en cierta manera, como se ha explicado en el apartado dedicado al marco teórico, se nutre de las manifestaciones culturales, pero puede igualmente representar la idiosincrasia particular del autor.

Cada época, cada autor y cada cultura expone de manera particular la cuestión de la muerte, y a partir de su propuesta, nace el signo bajo el que se le puede reconocer: sus características, sus elementos culturales y rituales, es decir, que a través de este proceso el mito de la muerte se renueva en cada creación y en cada lectura (García: 2004: 14).

García (2004) y Brodman⁹⁴ (2011) señalan que la variedad de las aproximaciones hacia la muerte, vista como un molde cultural, en la literatura mexicana desde Lizardi, pasando

⁹⁴ El estudio de Barbara Brodman (2011) constituye un caso interesante, ya que con gran certeza señala las obras que se nutren de una tradición común y sirven como punto de partida para los posibles estudios comparados. La autora no solamente abarca el relato mexicano de mediados del siglo XX, sino que también lleva a cabo una incursión en la literatura zapatista, la política y la pintura. Sin embargo, el mosaico que

por Rulfo, Revueltas, los autores indigenistas como Zepeda o Castellanos, hasta Fuentes y Dueñas, se nutre inevitablemente de los componentes contextuales, constituyendo una temática atractiva para los creadores de la palabra. Las obras de los autores mencionados se utilizarán a lo largo de las páginas de esta tesis como apoyo a varios de los argumentos, y como muestra de las similitudes en la creación de la imagen de la muerte compatible con la de Rulfo.

La muerte y la consciencia de la misma son unos de los atributos intrínsecos de la humanidad, por lo tanto, resulta sorprendente la falta de los estudios antropológicos sobre el tema⁹⁵. Como señalan Will de Chaparro y Achim (2011: 5) siguiendo las pautas de Foucault, es necesario observar las fuerzas históricas y culturales para lograr la construcción y comprensión del significado: “to fully understand the past we must consider thanatopolitics, the interpretation of culture and death”. Los antropólogos suelen concentrarse en otros aspectos de la muerte, tales como el duelo o el tratamiento del cuerpo *post mortem* que en el acto de morir en sí mismo (Palgi, Abramovitch, 1984: 385). También están de acuerdo con Philippe Ariès, en que la muerte en la cultura occidental es un asunto personal, y que nuestro *ars moriendi* está marcado principalmente por angustia y miedo. La muerte puede ser considerada en Occidente como un acontecimiento que pone el fin definitivo a la vida. “Entendida de ese modo, la muerte ocupa una situación ambigua en el pensamiento occidental: se le concede *demasiado*, puesto que, como suele decirse, ella «nadifica» al ser; *pero no se le otorga bastante*, ya que se la ve como un acontecimiento reducido a un punto (...)” (Thomas, 1983: 8). A su vez, contraponiendo sus opiniones a la predominante visión occidentalizada sobre la muerte y el temor que provoca, existen autores que llaman la atención sobre el estudio de las épocas premodernas, en las cuales la muerte carecía del matiz secularizado como el fin absoluto de todo, y donde los muertos formaban parte de una comunidad con los vivos y donde la

muestra carece de un fundamento teórico, histórico o antropológico fuerte para sustentar sus análisis de los relatos, que, a su vez, son muy escuetos y superficiales.

⁹⁵ Sin embargo, destacan numerosos trabajos que abordan la temática desde el punto de visto histórico, como estudios de mentalidades y enfoques sociológicos como las obras de Elisabeth Kübler-Ross o Jessica Mitford, quienes abordan la temática del proceso de morir en los hospitales y las actitudes hacia la muerte. Metcalf y Huntington (1991: 25) destacan la ruptura del tabú respecto a la temática que ha llevado en los últimos años al rápido desarrollo de los estudios tanato-históricos y antropológicos. Dichos autores recurren al término *death awareness* de las sociedades contemporáneas, que contribuye al aumento de las publicaciones y del interés del público, tanto académico como general.

transición no fue tan traumática⁹⁶. Asimismo, las sociedades tradicionales se niegan a considerar la muerte como el fin definitivo:

Debido a la fe que tiene en sí misma, una sociedad sana no puede admitir que un individuo que ha formado parte de su propia sustancia, en la que ha imprimido su marca, se pierda para siempre. La última palabra ha de ser de la vida. Por ello el difunto se ayudará de diversas formas para salir de las angustias de la muerte y volver a la paz de la comunión humana (Hertz, 1990: 90-91).

Esta perspectiva se inserta en la narrativa de Juan Rulfo, donde se observa el alejamiento de las concepciones occidentales para poner en valor las creencias mestizas e indígenas sincréticas con el cristianismo. Las muertes rulfianas no constituyen el fin sino el cambio de esencia, una especie de otra vida basada en la comunicación entre los dos mundos, el de los vivos y el de los muertos, y un constante intercambio de mensajes.

Desde los estudios antropológicos más remotos (Frazer, Tylor, Bachofen), la muerte y el origen de las religiones fueron inseparables. No obstante, a pesar de su fascinación por el tema de la muerte, los evolucionistas no han sido capaces de construir un método de estudio de las actitudes humanas ante ella. Únicamente han dejado como legado vastas recopilaciones de datos e información; lo que Palgi y Abramovitch llaman *how others die* (1984: 387). Entre los numerosos aspectos de la muerte, E. Brendann (1930), la precursora de los estudios interculturales, menciona la gran cantidad de fenómenos y actos que rodean la muerte dignos de estudio y comunes en prácticamente todas las culturas: el origen de la muerte como fenómeno, la muerte individual, las actitudes hacia el cuerpo, el miedo a los espíritus, los tabúes vinculados con el duelo, el culto a los muertos, el destino de las propiedades del hombre después de su muerte, etc. Tradicionalmente, todos estos aspectos se comparaban con otras culturas, más o menos lejanas, pretendiendo establecer una base de similitudes y diferencias. Esta pluralidad, ya advertida por muchos autores, llama a la prudencia y remite a los estudios específicos de cada región para poder apreciar los matices y evitar las generalizaciones innecesarias. En el caso de esta tesis, se opta por la inclusión de diferentes imaginarios mexicanos locales, sin olvidarse del imaginario nacional que siempre ha resultado predominante en este tipo

⁹⁶ “It is perhaps important to restate what is taken as given by many who have written about the denial of death: premodern people saw themselves in community that they shared with the dead. Dying was not conceived in terms as absolute as those that would later define dying in scientific terms, under the sign of the secular ideal. The afterlife had not yet been privatized as an affair of memory” (Will de Chaparro y Achim, 2011: 5).

de estudios temáticos. Sin embargo, al recurrir a las creencias campesinas y su presencia en las obras de Rulfo, es posible brindar mayor rigurosidad al estudio, a la vez que demostrar varios aspectos de la problemática mortuoria en México que requieren de matización y actualización.

Uno de los estudios sobre la temática de la muerte más relevante fue desarrollado por Robert Hertz, discípulo de Durkheim. La obra de Hertz *La muerte. La mano derecha* puede considerarse uno de los libros fundamentales para la antropología enfocada en este tema. En el presente trabajo se sustraen las ideas más generales que pueden servir de soporte teórico. Aunque los ejemplos proporcionados por el autor provienen de culturas lejanas al imaginario mexicano, es posible determinar la manera en que las creencias y los ritos mortuorios se pueden organizar en las mismas fases y etapas, coincidiendo así con las propuestas de Van Gennep y Turner. Su tesis fue resumida por Coppet (1981: 176) en tres ideas que también sirven como punto de apoyo en el presente trabajo:

1. La muerte no se considera destrucción instantánea de la existencia humana.
2. La muerte debe considerarse más bien como un acontecimiento social, un punto de partida para la ceremonia ritual donde el difunto pasa a ser ancestro.
3. La muerte es una iniciación a la “vida social post mortem” (*social afterlife*), lo que la convierte en una especie de renacimiento.

Además, una de las constataciones de Hertz más notables es la diversidad de actitudes hacia la muerte dependiendo del estatus del difunto, su origen social, género y vínculo afectivo con su comunidad⁹⁷. Los tres puntos arriba expuestos están presentes sobremanera en la obra literaria comentada. Los reencuentros con los muertos, el contacto que mantienen entre ellos, pero también con los vivos (como se verá en el caso de Dolores Preciado y otros muertos de Comala), la aceptación de la muerte, la *vida* que llevan los muertos en la ultratumba, donde pueden expresar sus sentimientos, recuerdos y anhelos, sirven como ilustración de las ideas propuestas por los antropólogos.

De manera introductoria hay que mencionar también los trabajos de Michel Vovelle y el estudio de la historia de las mentalidades. Sostiene que el análisis de las actitudes colectivas supone toda una complejidad de mecanismos y que los rasgos de la

⁹⁷ “The emotion aroused by death varies extremely in intensity according to the social status of the deceased, and may even in certain cases be lacking. At the death of a chief, or a man of high standing a true panic sweeps over the group. On the contrary, a death of a stranger, a slave or a child will go almost unnoticed; it will arouse no emotion, occasion no ritual” (Hertz en Palgi y Abramovitch, 1984: 389).

mentalidad se inscriben más en los actos que en los discursos. Vovelle (1985: 102) distingue entre varios aspectos de la muerte dos fundamentales: la muerte demográfica, con su aspecto social, y las producciones artísticas relacionadas con ella. El crítico francés enfoca la mirada sobre el fenómeno de la muerte de tres maneras, inscribiéndose en el modo de trabajar de Ariès o Thomas tratando de definir y acotar la diversidad de las manifestaciones de la muerte, y estableciendo así tres niveles de la historia vertical de la muerte:

1. la muerte sufrida, entendida como el hecho de la mortalidad y la demografía;
2. la muerte vivida – “la red de gestos y ritos que acompañan el recorrido de la última enfermedad a la agonía, a la tumba y al más allá” (Vovelle, 1985: 103),
3. y el discurso sobre la muerte – las ideas y cambios de percepción de la “muerte vivida” que finalmente desembocan en el discurso.

Según esta clasificación, el discurso sobre la muerte que parte desde la muerte vivida cobra un significado especial. *La muerte vivida*, nunca mejor dicho en el caso de Rulfo, abarca todas las prácticas funerarias, ritos de paso, las creencias y actitudes hacia el cuerpo y el alma del difunto, que se pueden resumir como la “sensibilidad a la muerte” que varía en distintas culturas.

En un límite podría parecer artificial: en los ritos funerarios, en los momentos de la sensibilidad a la muerte, lo que se expresa es un discurso colectivo, pero un discurso en gran parte inconsciente. La repetición de los gestos, la expresión de la angustia son testimonios tanto más esenciales por cuanto se cumplen involuntariamente. Pero más allá de esos testimonios inconscientes de estructuran los discursos organizados sobre la muerte que han evolucionado a través del tiempo (Vovelle, 1985: 104).

La evolución de las actitudes e imaginarios mortuorios está observada, estudiada y definida por Philippe Ariès y Louis-Vincent Thomas, entre otros, quienes elaboran numerosas definiciones de la muerte teniendo en cuenta sus aspectos históricos, personales, sociales, etc. Philippe Ariès (1982) desarrolla un amplio estudio histórico del imaginario de la muerte en Europa occidental a través de los siglos, suscribiéndose a la línea llamada el estudio de mentalidades⁹⁸. Basándose principalmente en la cultura

⁹⁸ El estudio de Ariès resulta ser de suma importancia en la temática de la historia de los imaginarios. No obstante, el trabajo cuenta con varias limitaciones. Entre ellas la más destacable es que se trata de una mera descripción cronológica de las diferentes actitudes ante la muerte, contrapuestas a la contemporaneidad. Elias (1987: 20) llama la atención sobre la manera de exponer los datos que se ajustan a una premisa

francesa y británica, desarrolla una propuesta, por supuesto bastante generalizada, de las actitudes de los europeos occidentales frente al acto de morir. A pesar de las debilidades del estudio tan amplio, es una de las primeras obras en abrir el camino a los historiadores y los tanato-antropólogos para la investigación cultural de la muerte (Will de Chaparro, Achim, 2011: 3). El historiador francés especifica algunos tipos de muerte, proporcionando así una herramienta útil para contrastarlos con las actitudes mexicanas según los nuevos estudios, labor que se realizará posteriormente a base del trabajo de, entre varios, Claudio Lomnitz, Stanley Brandes, Hugo G. Nutini.

La muerte amaestrada, propia de los caballeros de las canciones de gesta y grandes obras épicas, es la muerte esperada y asumida de antemano. La muerte amaestrada es la muerte en familia, la muerte que no da miedo, algo cotidiano, donde participan todos los miembros del conjunto familiar. “La antigua actitud para quien la muerte es a la vez algo familiar, cercano y atenuado, indiferente, se opone sobremedida a la nuestra, temerosa de la muerte hasta el punto en que no nos atrevemos a pronunciar su nombre” (Ariès, 1982: 26). Antiguamente, para los europeos uno de los puntos de la familiaridad de la muerte era la convivencia y coexistencia entre los vivos y los muertos. Este fenómeno se manifestaba en los funerales multitudinarios, públicos, con toda la familia presente, incluidos los niños; en ellos, el agonizante conocía el protocolo y su defunción tenía forma organizada y ceremonial. Este fenómeno de la muerte familiar y pública se convirtió en algo ajeno en Europa desde el siglo XVIII. En el plano literario, podemos encontrar este tipo de muerte en el relato que será comentado más adelante. Se trata de “La frontera increíble” de José Revueltas que narra la agonía y la despedida multitudinaria, donde el moribundo está rodeado de familiares que presencian la muerte en su totalidad, acompañándolo en todo momento. La muerte se convierte en ceremonia y un ritual para la familia, pero no para el narrador-moribundo. Respecto a *Pedro Páramo*, la muerte amaestrada puede ser encontrada en la coexistencia entre los vivos y los muertos, así como en la naturalidad con la que los personajes reciben la muerte. Incluso la muerte de Juan Preciado puede insertarse en este término, ya que durante su fallecimiento está rodeado, tanto por los vivos como por los muertos. Además, la

preconcebida, según la cual antaño las personas morían con más serenidad, a diferencia de hoy. Sin embargo, la principal aportación de esta obra es la creación de los términos que definen los diferentes tipos de muerte, que nos servirán para establecer conexiones con la obra literaria en cuestión. Es menester realizar una breve crítica a la obra de Eliás, quien con gran destreza universaliza las actitudes hacia la muerte de las sociedades occidentales o modernas, pero generaliza sumamente las respectivas a lo que denomina como “pueblos más sencillos”, sin especificar a qué culturas se refiere.

coexistencia mencionada en la definición de Ariès es notoria en la novela, debido a la interacción constante y las conversaciones que mantienen los fallecidos con los vivos.

La muerte propia es la aceptación de la muerte como una ley de la naturaleza superior e inevitable. El hombre “no pensaba en evitarla ni exaltarla. Se limitaba a aceptarla con la simple solemnidad necesaria para marcar la importancia de las grandes etapas que determinan el curso ineludible de cada vida” (Ariès, 1982: 32). Según el historiador francés, una de las consecuencias de esta consciencia de la muerte, es el profundo amor a la vida. Para el europeo de la Edad Media, la inevitabilidad de la muerte fomentaba el deseo de enriquecimiento, el ferviente apego a los bienes terrenales y la pasión por la vida⁹⁹. “Él tenía la consciencia de ser un muerto seguro, sabía que el plazo de su suerte era fijo y rápido, por lo que disfrutaba todavía más de la vida” (Ariès, 1982: 38). La muerte definida de esta manera permite al hombre tomar la consciencia de sí mismo, de su mortalidad y su futuro *post mortem*.

El hombre de las sociedades tradicionales, que era el de la primera Edad Media, pero que también era el de todas las culturas populares y orales, se resignaba sin mucho esfuerzo a la idea de que todos somos mortales. Ya en plena Edad Media, el hombre occidental rico, poderoso o culto, se reconoce a sí mismo en su muerte: ha descubierto la *muerte propia* (Ariès, 1982: 41).

Esta identificación entre el ser y la propia muerte como parte de la identidad personal es algo universal a la vez que cultural, ya que en diferentes épocas y lugares estas relaciones varían. Quizás uno de los mejores ejemplos de este tipo de muerte es el de Dionisio Pinzón, protagonista de *El gallo de oro*, debido a su afán a la riqueza, el juego y la bebida. Tal como se estudiará más ampliamente en el capítulo 7, Dionisio está impregnado del sentimiento de resentimiento por la muerte de su madre y la idea de la muerte no le abandona a lo largo de su vida. Esta cercanía de lo inevitable, combinada con el deseo de la fortuna y del buen vivir, con sus matices de codicia, convierten su muerte al final de la novela en lo que denominaríamos como la *muerte propia*.

⁹⁹ Ariès (1982: 72) realiza un valioso estudio de etimología para describir adecuadamente dicha idea. Recurre al término latino *avaritia*, alejado del significado de acumular bienes o tener aversión al gasto que posee la palabra hoy en día. Se trata de “una pasión ávida de la vida, tanto de los seres como de las cosas, y hasta de aquellos seres que hoy a nuestro juicio merecen un afecto ilimitado, pero que entonces se consideraban apartados de Dios. (...) San Bernardo ya oponía los *vani* y los *avari* a los *simplices* y los *devoti*. Los *avari* gozaban del mundo y de la vida, en oposición a los que se consagraban a Dios”.

La muerte ajena supone un nuevo acercamiento a la muerte desde una perspectiva distante. La muerte se vuelve exaltada, dramatizada, sobrecogedora. El hombre se distancia de su propia muerte para exaltar la ausencia y el recuerdo del *otro* (Ariès, 1982: 43). Sin embargo, en los siglos XVIII y XIX, la muerte sigue siendo algo familiar, y a menudo empieza estar vinculada con el amor y el acto sexual recurriendo a lo fantástico, salvaje y violento que rompe la racionalidad de la época. Aunque la acompañan unas emociones nuevas y apasionadas (gritos, sollozos, gesticulaciones abundantes), sigue siendo un acontecimiento cercano y familiar. La muerte de la época moderna todavía no produce espantos ni miedos obsesivos, pero el peso de la muerte ajena se traslada a la defunción del ser querido. Este tipo de muerte resulta difícil de encontrar en la narrativa rulfiana. Quizás el ejemplo más cercano la actitud del marido de Matilde Arcángel, cuyo duelo y odio visceral hacia su hijo pueden ser muestras de esta exaltación de la figura fallecida. El recuerdo que guarda toda su vida de la esposa, y el “espectro” de la madre fallecida, persiguen incansablemente tanto al padre como al hijo, marcando sus vidas por siempre.

Es en el siglo XIX cuando aparecen con los llamados *mourning pictures*, es decir, litografías o bordados con la imagen del difunto que sirven para recordar y cumplen con la función de una “tumba portátil”, idea propiamente norteamericana adaptada a la movilidad de la población. Posteriormente, con la popularización de la fotografía, el mismo concepto quedará muy extendido en México para los retratos de los *angelitos*. Merece la pena mencionar la obra de Romualdo García, fotógrafo mexicano quien, a finales del siglo XIX, se dedicaba no solamente a la fotografía de estudio, sino a inmortalizar ante todo a los niños difuntos. La fotografía de Dolores Preciado que lleva Juan Preciado no es una fotografía mortuoria propiamente dicho, aunque es la única relación que se mantiene entre la persona difunta y la fotografía. No se encuentran más menciones a la fotografía en la obra rulfiana, aunque hay que destacar que los retratos de los difuntos solían ser una tradición ampliamente practicada en México.

La muerte prohibida supone la eliminación de la muerte del espacio público como algo vergonzoso, demasiado doloroso para ser presenciado en la vida diaria. Desde el siglo XIX hasta nuestros días, con especial hincapié en el siglo XX, el hombre empieza a no asumir ni su propia muerte, ni la de sus familiares. Se hace todo lo posible para evitar el espectáculo de la agonía y la enfermedad, así como las emociones fuertes relacionadas con el proceso de la defunción. Para no interrumpir el curso de la vida feliz, los

agonizantes son trasladados a los hospitales, fuera del ambiente hogareño, y a los ritos funerarios se les quita la emotividad y la carga (Ariès, 1982: 56). En el ámbito norteamericano se han acuñado tres términos que definen las actitudes hacia la muerte en el siglo XX¹⁰⁰: *acceptable style of living while dying*, entendido como una muerte decorosa, discreta y respetuosa para los que la presencian; *acceptable style of facing death*, la manera de afrontar la muerte de un ser cercano tranquila; *embarrassingly graceless dying*, la muerte que produce sentimientos demasiado fuertes, turba de sobremanera a los que sobreviven (Ariès, 1982: 57). Quizás estos conceptos, debido a la amplia dominación de la cultura americana en el imaginario universal, también permiten entender la manera de concebir la muerte mexicana como “exótica” o “ancestral”. También podemos suponer que estos conceptos, tan pronunciados en el Occidente europeo y los países anglosajones, no encuentran un eco fuerte en los ambientes rurales mexicanos.

Para el estudio del imaginario de la muerte en México, aparte de las útiles definiciones que proporcionan los tanato-antropólogos, resulta significativa el desarrollo de las actitudes a lo largo de los siglos en Europa. Debido a la notable influencia cultural de Europa y los Estados Unidos en México, estos aspectos pueden formar parte de los elementos sincréticos, añadidos en la creación de la cultura. Se ha evidenciado que la familiaridad de la muerte no es algo propio únicamente de las sociedades tradicionales o grupos tribales, sino que ha existido en Europa occidental hasta finales del siglo XIX. Lo que hoy en día se describe como propio de los mexicanos ante la muerte, lo dice Ariès (1982: 64) sobre los europeos:

En principio, hemos visto un sentimiento, muy antiguo y muy duradero, y muy compacto, de la familiaridad de la muerte, sin miedo ni desconsuelo, a mitad de camino entre la resignación pasiva y la confianza mística [...]. Esta actitud ante la muerte reflejaba un abandonarse al Destino y una indiferencia por las formas demasiado particulares y diversas de la individualidad.

Es menester recordar que la muerte se volvía cada vez más problemática desde la época moderna hasta nuestros días, a pesar de la continuidad de los ritos y la permanencia de la cosmovisión cristiana. Mientras la muerte formaba parte de la vida cotidiana, su

¹⁰⁰ Los estudios consultados que trabajan en profundidad esta problemática son *Pornography of Death* (1955) de G. Gorer, *The American Way of Death* (1963) de J. Mitford, *The Awareness of Dying* (1965) de B.G. Glasser y A.L. Strauss. Son los trabajos más representativos del problema del medio siglo en los EEUU.

consciencia, aunque cargada del peso de la inevitabilidad, producía más bien el sentimiento de melancolía.

Si bien Ariès expone sus definiciones de acuerdo con una clave histórica, el desarrollo de las actitudes hacia la muerte en diferentes épocas, Louis-Vincent Thomas (1983) propone una clasificación basada en tipos de la muerte. Se van a destacar únicamente los que guardan relación con la escritura rulfiana. Principalmente, se hará referencia a la llamada *muerte fecunda* y *muerte estéril*.

La muerte fecunda, exitosa, identificada como exaltación de la condición humana. Este tipo de muerte “tiende más bien a inclinarse hacia el lado de la muerte violenta” como la de los mártires, los primeros cristianos, héroes de guerra, etc. Para definir una muerte como tal tiene que existir un componente de riesgo y de precio elevado que uno tiene que pagar por una causa, por ejemplo, política, pero también por amor, por locura o por vanidad (Thomas, 1983: 237). En muchas ocasiones, la muerte fecunda está vinculada con la idea del sacrificio; de hecho, casi todos los sacrificios rituales son representaciones de la muerte fecunda, que no es otra que la muerte fundadora.

Por el sacrificio el hombre se apoya imaginariamente en la ley de muerte-nacimiento para lograr su propia inmortalidad. Utiliza para sus propios fines vitales, mágica o ritualmente según los casos, la “fuerza creadora de la vida” que es la muerte. Muy acertadamente, E. Morin ve en ello un *nudo de muerte*. Se lo puede definir esquemáticamente como un desplazamiento de fuerzas místicas, realizado por la potencia sagrada suprema, gracias a la intercesión del genio (eventualmente de los antepasados) por intermedio del sacerdote (sacrificador) y para la satisfacción del fiel (sacrificante) y sus prójimos (Thomas, 1983: 240).

Entre los personajes rulfianos encontramos dos manifestaciones de la muerte fecunda: la de Juan Preciado y la de Matilde Arcángel, ambas definidas de esta forma por el sacrificio que suponen. El fallecimiento de Juan ocurre durante una misión encargada por su madre para cumplir la promesa y encontrar a su padre, y así satisfacer el último deseo de Dolores Preciado. Por tanto, la muerte de Juan la consideramos en estos términos, ya que parece durante un viaje emprendido con un fin “heroico”. A su vez, la muerte de Matilde Arcángel está marcada claramente por la idea de sacrificio salvando la vida a su hijo. La muerte fecunda se manifiesta aquí como ofrenda de la vida a cambio de la protección de algo más valioso, que es la vida de un hijo.

Lo contrario, una muerte estéril, tal como indica su denominación, supone un fallecimiento socialmente inútil, privado de sentido. Los ejemplos que proporciona Thomas (1983: 236) son los accidentes o catástrofes. En nuestra opinión podrían estar incluidas en esta categoría las muertes de los personajes de los cuentos de Rulfo, puesto que la violencia que les mueve resulta inútil, ridícula, representa el sinsentido de los conflictos, tanto armados como sociales arraigados en las comunidades descritas por Rulfo. En la parte de la tesis correspondiente al análisis de los escritos se hará uso de la terminología arriba expuesta para apoyar los comentarios y el estudio.

5.1 La muerte en México

Al hablar del imaginario de la muerte en México, las celebraciones del Día de Muertos o la relación familiar que los mexicanos mantienen con la muerte, el punto de partida lo suele constituir el *Laberinto de la soledad* de Octavio Paz. En el ensayo se reproducen las opiniones populares y se balancea al borde del tópico y de la creación nacional de *lo mexicano*. Sin embargo, al cabo de un tiempo, gracias a la gran difusión, la obra se ha convertido en un ejemplo que seguir tanto para los periodistas como para los antropólogos. Algunos elementos, como *los hijos de la chingada* o *la muerte mexicana*, se han convertido en una especie de *leitmotivs* que han dominado la mayoría de los análisis de la literatura y la cultura mexicana, llevando incluso a la creación del concepto de la *cultura de muerte* o *culto a la muerte* en México, término que no consideramos del todo correcto (Moore, 1980: 75). No obstante, hay que tener en cuenta que el ensayo de Paz se inscribe en una línea de investigación y crítica ampliamente desarrollada por otros autores desde el comienzo del siglo XX enfocada principalmente a la problemática identitaria. Hoy en día está creciendo otra vertiente que pretende desmitificar las suposiciones creadas por Paz, Paul Westheim, Anita Brenner, Frances Toor, Laurette Séjourné o Juan M. Lope Blanch. En el presente capítulo se tratarán de demostrar las principales líneas de desarrollo de dichas creencias y los mecanismos de su vinculación con la identidad nacional, así como las posturas más contemporáneas y matizadas de los antropólogos.

En su libro *La calavera*, publicado en 1953, uno de los primeros estudios dedicados exclusivamente al tema de la muerte, Westheim (2013: 9) parte de la reflexión sobre la *naturaleza de la muerte* en México basada en la imagen central de la calavera¹⁰¹. Recurre a las imágenes de Manila y de Posada como modos emblemáticos de comentar la vida social y política del país. Por supuesto, en las primeras páginas de la obra no deja de comentar el Día de Muertos como la fiesta mexicana más representativa y vincula la fascinación por la muerte popular con la obra de Xavier Villaurrutia y su interés particular por la muerte. Cita al poeta: “Aquí se tiene una gran facilidad para morir, que es más fuerte en su atracción conforme mayor sangre india tenemos en las venas. Mientras más criollo se es, mayor temor tenemos por la muerte, puesto que eso es lo que se nos enseña”¹⁰² (Villaurrutia en Westheim, 2013: 10).

El Día de Muertos es, en esencia, la manera mexicana de referirse a la fiesta Católica Romana de Todos los Santos, el 1 de noviembre, y el Día de Ánimas o Día de los Fieles Difuntos, el 2 de noviembre. Son fiestas celebradas a nivel mundial en los países mayoritariamente católicos, sin embargo, en México las fiestas adquieren unas dimensiones desproporcionadas. El origen de la fiesta radica en la Edad Media, cuando el 1 de noviembre fue dedicado a las misas especiales en honor a todos los santos y al día siguiente a las almas del Purgatorio. Como indica Brandes (1997: 271), las misas especiales cumplían su función desde el siglo VII y su objetivo era honrar a los mártires de la Cristiandad¹⁰³. En cuanto a la celebración, basada en la ofrenda, la creencia de que las almas de los difuntos visitan a los vivos en ciertas fechas se puede considerar universal¹⁰⁴, aunque dependiendo de la zona del país varían algunos detalles de la

¹⁰¹ Valga recordar que este imaginario en ningún caso es exclusivo de México, ya que la imagen del esqueleto o la calavera acompañaba al pensamiento mortuario desde la Edad Media en Europa, siendo, además, la muerte en las épocas anteriores algo frecuentemente presente y explícito en literatura y pintura (Elias, 1987: 22). Para Ariès (1992: 258) la imagen de lo macabro, representado por lo general como el cuerpo carcomido por los gusanos, es sustituido por un esqueleto (la *morte secca*), cuya figura no provoca horror ni da miedo, sino que es utilizada frecuentemente incluso en los contextos divertidos, por ejemplo, en Italia o en México. A partir del siglo XVIII, en todo el mundo, la muerte deja de ser aliada del Demonio y simplemente se convierte en un anuncio del fin de la vida.

¹⁰² Concuerda con esta constatación Frances Toor (1947: 160), quien refiriéndose a las comunidades indígenas indica: “the natives accept death fatalistically and stoically, weeping and wailing only where it’s a custom [...]”.

¹⁰³ En esta época (siglos VII y VIII), también el 13 de mayo cumplía esta función hasta que el papa Gregorio III estableció el 1 de noviembre como fecha de celebración del Día de Todos los Santos.

¹⁰⁴ “El Día de los Muertos quedó establecido por los frailes misioneros de acuerdo al calendario cristiano, pero era ya un hábito antiguo entre los mexicanos. (...) El Día de Todos los Santos es el día de todos los antepasados adultos, y el día de Todas las Ánimas pertenece a los niños. Los espíritus retornan de acuerdo a sus edades, a comer con sus parientes vivos” (Brenner, 1929: 19-20). “Y, ¿por qué regresan los muertos? Generalmente, sólo para saludar” (Brenner, 1929: 21).

celebración. Resulta interesante cómo los propios actores que realizan la ofrenda perciben la presencia de las ánimas¹⁰⁵. La ofrenda consiste ante todo en fruta, dulces como el pan de muerto-, la comida favorita del difunto, alcohol e inciensos. Se cree que los muertos participan de la ofrenda ingiriendo la esencia de los alimentos que necesitan en la ultratumba, por lo que esta comida ya no puede ser posteriormente consumida por los vivos (Toor, 1947: 241). Uno de los informantes de Stanley Brandes (1997: 276) explica que los muertos disfrutaban de la comida ofrecida, ya que, en las fechas señaladas por la festividad, las frutas pierden su sabor y aroma, porque queda extraído por las ánimas. Es importante advertir que, aunque en las escrituras analizadas en esta tesis no encontramos ninguna referencia a este tipo de fiesta, se le dedica un espacio notable, ya que posteriormente se va a insistir mucho en el tema de la relación entre los difuntos y los vivos¹⁰⁶.

Existen varias teorías respecto al origen de la fiesta, predominando la opinión sobre las fuentes prehispánicas de la celebración. Según Westheim, existe una prolongación natural de la mentalidad del mexicano que mantiene los mismos rasgos desde la época precolombina hasta hoy en día, y una de sus características más destacadas es el sentido trágico ante la vida. Westheim (2003: 13) lo deriva desde la mitología azteca que estaba basada en la idea de la incertidumbre frente a las fuerzas incontrolables del cosmos¹⁰⁷.

La carga psíquica que da un tinte trágico a la existencia del mexicano, hoy como hace dos y tres mil años, no es el temor a la muerte sino la angustia ante la vida, la

¹⁰⁵ Apunta Ariès (1992: 209) que antes del siglo XIII la palabra “*anima*” significaba el ser entero y no excluía el cuerpo. Pero a partir del siglo XIII, la iconografía en general, y la iconografía funeraria en particular, muestran que se veía la muerte como separación del alma y del cuerpo”. Resulta ser una observación relevante, teniendo en cuenta que en los textos que nos conciernen, así como en los testimonios antropológicos, es posible percibir ambas posturas. Habitualmente se habla de almas, como espíritus que visitan la tierra, pero en numerosas ocasiones, especialmente después de la muerte, se les sigue percibiendo como personas enteras, con una forma corporal.

¹⁰⁶ Como referencia literaria merece la pena recordar el poema “Primero sueño” de Bernardo Ortiz de Montellano (1979: 89-90) que alude precisamente a la ofrenda popular, haciendo gala de la mexicanidad de esta tradición y las celebraciones indígenas en torno a la muerte. Los versos del poema, clara alusión a Sor Juana, hacen referencia a la cultura indígena por medio de las imágenes como magueyes, pirámides, supersticiones y hierbas mágicas, lo telúrico como el barro y el polvo, y en última instancia, la muerte: “(Nos detiene un jacal,/ y en él la niña/ que el lápiz de la muerte ha dibujado.)/ Jacal de tres juguetes/ arco de flores,/ la ofrenda del cadáver:/ cuatro amarillas velas/ de sempasóchitl”. Esta escena mortuoria, que ilustraría el entierro de un “angelito”, en el poema termina con aire festivo: la música y las trajineras: “El secreto sin árboles despierta/ en aguas, por inmóviles, azules:/ Vivos festones sobre carne muerta/ Tres guitarras como tres ataúdes” (Montellano, 1979: 94).

¹⁰⁷ En este caso, la incertidumbre está personificada por el dios *trickster* Tezcatlipoca, el motivo central de la obra de Westheim. La deidad se describe como omnipresente, incontrolable y responsable de la suerte tanto de la humanidad como de los demás dioses del panteón. La figura de Quetzalcóatl negro condensa y expresa la convicción del ser humano de no ser el dueño de su destino. La vida del hombre está impregnada del sentimiento de incertidumbre, amenaza; existe un constante presagio de tragedia.

conciencia de estar expuesto, y con insuficientes medios de defensa, a una vida llena de peligros, llena de esencia demoniaca. La íntima convicción del indio de que la vida es sufrimiento, de que el sumiso y débil es la víctima de la brutalidad del fuerte (...) hizo que el arte religioso del México colonial adoptara con verdadera pasión y tratara de mil conmovedoras variantes el tema del Cristo martirizado, cuyo cuerpo, fustigado por inhumanos verdugos, chorrea sangre de mil pavorosas heridas (Westheim, 2003: 10-11).

El autor encuentra relación entre la entrada más significativa y numerosa de los artesanos indios y mestizos en el arte sacro mexicano en el siglo XVIII y el carácter violento de la obra representada. Según Westheim (2013: 11), es la huella que deja la mentalidad indígena en el arte colonial y esta violencia es su elemento intrínseco¹⁰⁸.

En su estudio, Frances Toor (1947) realiza un recorrido por las diferentes tradiciones indígenas y mestizas, señalando precisamente los componentes paganos. Toor en gran medida se basa en el trabajo de Anita Brenner, *Ídolos tras los altares* (1929), uno de los primeros estudios de sincretismo de las creencias prehispánicas escondidas detrás de las celebraciones cristianas contemporáneas, considerándolo un fenómeno específicamente mexicano. Si bien es cierto, tal como se señala en otras partes de este trabajo, que uno de los rasgos principales del cristianismo mexicano es su sincretismo, hay que tener en cuenta que el componente no-cristiano es parcial, y derivar la celebración directamente desde el imaginario azteca, obviando las demás culturas locales, sería un grave error de generalización. Del mismo modo habla de las tradiciones mortuorias Joan Moore (1980), señalando que se trata de una mezcla de tradiciones, y que algunos componentes, como las flores o la comida en la celebración del Día de Muertos, provienen de las tradiciones indígenas-precolombinas. Tal como se ha mencionado en el capítulo 3, la importancia que se da a los componentes precolombinos es limitada en esta tesis, buscando más referencias a las religiones y los sincretismos locales. Además, no encontramos en la literatura rulfiana referencias a la celebración de 1 y 2 de noviembre. Sin embargo, disponemos de las fotografías de los cementerios publicados en prensa con motivo del Día de Muertos que se comentarán en el capítulo 8.

¹⁰⁸ Según Westheim (2013: 11) para un indígena "el Cristo torturado es tan particularmente adorable para él porque siente su tortura como algo muy suyo". Sólo cabe mencionar que, curiosamente, una idea parecida fue expresada también por Paul Theroux en su obra del año 1979, *The Old Patagonian Express*, donde percibe la crueldad de las representaciones religiosas indígenas, aunque se trata del área indígena andina, en relación a la experiencia de violencia de los pueblos originarios.

Una de las suposiciones de Octavio Paz, que matizan otros autores, es la base indígena de la actitud mexicana frente a la muerte. La religión azteca se suele tomar aquí como base para demostrar y legitimar la fascinación y la presencia de la muerte, tan cotidiana en el México contemporáneo, mientras que la cosmovisión azteca se considera uno de los principales orígenes de la mexicanidad. No obstante, la uniformidad que se atribuye a la cultura mexicana se nota también al hablar de las creencias en Mesoamérica prehispánica.

Este fragmento puede servir como ejemplo de la variedad entre los elementos iconográficos en el terreno del México prehispánico. Aunque las calaveras y esqueletos suelen representar a la muerte de manera universal, en este caso varían en el uso, composición o incluso la existencia de los mismos el área del México central y occidental:

Throughout the central Mexico, too, the iconographic representation of death varies markedly from one culture to another. At Teotihuacán, which flourished during the first seven centuries of the present era, skulls and skeletons as a design motif are relatively insignificant. (...) Instead, Teotihuacán artists represented death by a simple sign: they added a pair of perforated disks, or rings, above the eyes on the forehead. Cultures that flourished about the same time as Teotihuacán, in the present states of Colima, Jalisco, and Nayarit, also show skeletal representations rarely (Brandes, 2006: 51).

Según Paz, son las creencias aztecas que se encuentran en el fondo del imaginario de muerte, otorgando una visión de uniformidad de las culturas precolombinas. Gracias a los trabajos arqueológicos y etnográficos, hoy en día podemos apreciar las numerosas diferencias culturales entre las regiones de México, siendo el Occidente la región destacada por poseer una cultura prehispánica propia, llamada la cultura colimense. Sin embargo, en el momento de la pronunciación de las propuestas de Paz, se forzaba la imagen de la mayor importancia de lo azteca como base de la civilización, por encima de las culturas regionales. Paz considera que algunos de los elementos del imaginario contemporáneo tienen sus orígenes en la cosmovisión mexicana de la dualidad, así como en el concepto de la complementariedad de la vida y de la muerte; por lo tanto, declara: “la vida se prolongaba en la muerte. Y a la inversa. La muerte no era el fin natural de la vida, sino fase de un ciclo infinito. Vida, muerte y resurrección eran estadios de un proceso cósmico, que se repetía insaciable” (Paz, 2004: 59). En la concepción azteca las almas tomaban cada una un rumbo distinto, dependiendo de las circunstancias de la muerte. De

este modo, las ánimas se dirigían a Tlalocan, Mictlan, Omeyocan o Chichihuacuauhco. De ahí dos constataciones famosas de *El laberinto de la soledad*: “Dime como mueres, te diré quién eres” y “La vida sólo se justifica y trasciende cuando se realiza en la muerte. Y ésta también es trascendencia, más allá, puesto que consiste en una nueva vida” (Paz, 2004: 61). La vida y la muerte formaban un ciclo constante, donde la vida originaba la muerte, y viceversa. Después de la muerte era posible continuar la existencia y volver al mundo de los vivos. En el caso de *Pedro Páramo* se puede observar que la frontera entre ambos órdenes es muy frágil y permeable, insertándose de esta manera en los planteamientos propuestos por Paz. Más adelante, este aspecto será comentado ampliamente.

Además de la convicción sobre los cimientos precolombinos de la cultura mexicana, tal como se ha mostrado, secundados por otros autores como Nutini, Octavio Paz ha descrito una postura, característica para todos los mexicanos, que consiste en no temer la muerte y mantener con ella una relación familiar. La *soledad* del mexicano se manifiesta en el comportamiento ritual, en la cercanía con la que trata a la muerte. Esta cercanía e indiferencia a la vez, tanto ante la muerte como ante la vida, conduce a la poca valoración que se les otorga a ambas. Según el ensayista mexicano: “la vida, la nuestra y la ajena, carece de valor. Y es natural que así ocurra: vida y muerte son inseparables y cada vez que la primera pierde significación, la segunda se vuelve intrascendente. La muerte mexicana es el espejo de la vida de los mexicanos. Ante ambas el mexicano se cierra, las ignora” (Paz, 2004: 63).

Casi un siglo después, mantener la suposición sobre la uniformidad de las actitudes y sobre la celebración lúdica del “culto de la muerte”, oscila alrededor del tópico y de la percepción unívoca. Brandes enumera los elementos que, según él, constituyen el estereotipo del *mórbido mexicano*. El mexicano obsesionado con la muerte la desdeña, se burla de ella, es irreverente, estoico, bravo, desafía a la muerte, juega con ella, la acepta, la espera, pero la teme, etc. Brandes subraya que dichas características no solamente no tienen base científica, sino también son contradictorias. Aunque Thomas (1983) no se refiere específicamente a la cultura mexicana, el antropólogo señala que en las culturas que se caracterizan por una destacada “familiaridad con la muerte”, mostrada en el desenfado, embriaguez, exceso de comida, etc. en los comportamientos rituales funerarios, así como la intimidad de trato con la propia muerte, constituyen una fachada falsa:

estas apariencias escandalosas, a veces indecentes o cuanto menos despreocupadas, ocultan en verdad actitudes o ritos de una rara complejidad y de un gran alcance simbólico. Hasta el humor sirve para ocultar tomas de consciencia indiscutiblemente dramáticas. No se domestica gratuitamente a la muerte (Thomas, 1983: 370).

El miedo a la muerte es un sentimiento necesario y normal, pero precisamente por la incomodidad que causa, las sociedades tratan de minimizarlo u obviarlo, tal y como hemos indicado anteriormente con los argumentos de Vovelle y Ariès, desarrollando los mecanismos de protección que pueden variar dependiendo de la cultura. La mitologización o intelectualización de la muerte incluso puede ser considerada como un modo de defensa, y uno de los usos más frecuentes para lograrlo es a través del humor. Más adelante se comentará el aspecto humorístico del imaginario de la muerte en México.

Volviendo a la problemática del significado del Día de Muertos y su importancia para la formación de la mentalidad colectiva, en los últimos años se ha llamado la atención sobre este fenómeno como parte de la cultura popular (Nutrini 1988; Lomnitz 2005; Brandes 2007; Flores Martos 2007). Además, actualmente se considera la celebración del Día de Muertos como una fiesta urbana, dirigida a la clase media, enfocada hacia el comercio y, desde hace tiempo, una atracción turística¹⁰⁹. Ya a finales de los años 20 escribía Anita Brenner (1929: 23) que la celebración en la ciudad parecía una parodia de los festejos que se llevaban a cabo en los pueblos. Hoy en día “ironically, most observers would agree that the Masses are the least salient part of the celebration. Most of the activities and artistic displays connected with this holiday (...) are a folk elaboration, deviation from present-day orthodoxy” (Brandes, 1997: 272). La creciente popularidad de la fiesta resulta un hecho paradójico. El declive de la mortalidad, la significativa mejora de las condiciones de la vida contrasta con los festejos del Día de Muertos cada vez más rebuscados, pomposos y enfocados al tema de la identidad nacional. Los cambios más significativos que se han observado en el siglo XX son la incorporación del humor a lo que tradicionalmente era una gran y solemne celebración mortuoria, así como la

¹⁰⁹ La notoria fama de dicha fiesta, especialmente en los centros urbanos grandes del centro del país, se debe en gran medida a su representación en la cultura popular como los videos musicales, diseños comerciales o películas. Cabe destacar el caso de una de las entregas de la serie de James Bond, la película *Spectre* (2015), cuyo comienzo representa un desfile de muertos por las calles de la Ciudad de México. Desde el estreno de la película la ciudad ha decidido recrear e imitar el mismo desfile de muertos y catrinas, organizando concursos de disfraces, para atraer más turistas extranjeros, tratando de mostrarlo, a su vez, como una tradición profundamente “mexicana”. Ramírez Torres (2017: 43) señala que, a pesar de la relativa novedad de ciertos elementos de la celebración, se pretende otorgarle una apariencia auténtica y pura: “*en-el-recate-de-esta-tradición-tan-mexicana*”, agrega con humor el autor.

sorprendente relación entre el azúcar y la muerte. Esta fiesta se ha convertido en el siglo XX en el paradigma y el mayor ejemplo de lo que es la “visión mexicana de la muerte”, desatendiendo, de cierta manera, otros aspectos de las consideraciones sobre la muerte (el duelo, el velatorio, el proceso y la compañía durante la muerte, etc.), sobre los cuales escasean estudios contemporáneos.

Se dice que los mexicanos viven codo a codo con la muerte y son, por esta razón, capaces de enfrentarse a ella de una forma honesta y directa. Menosprecian la muerte, se ríen de ella, se muestran desdeñosos e irreverentes en su presencia. Tanto si es válido como si no, este retrato nacional tiene al menos una consecuencia inequívoca: favorece la causa de la identidad nacional mexicana. Define otro rasgo más que todos los mexicanos comparten y que les diferencia del resto (Brandes, 2007: 32).

Brandes (2007) insiste que este rasgo identitario parece impermeable a los cambios sociopolíticos, eterno y auténticamente genuino. A su vez, evidencia también las vertiginosas alteraciones que han padecido las celebraciones de la fiesta del Día de los Muertos desde los años 90 hasta hoy. Uno de los pocos antropólogos que estudian dichas festividades en las localidades rurales es Hugo Nutini, quien, en un estudio en los pueblos de Tlaxcala (1988), constata que la festividad en el México profundo está perdiendo su carácter autóctono y original para asemejarse cada vez más a los paradigmas urbanos.

Las autoras Elizabeth Carmichael y Chloë Sayer (1991) en su libro *Skeleton at the Feast*, como prácticamente todos los investigadores que se han acercado al tema, toman como punto de partida *El laberinto de la soledad* y lo convierten en el eje central de su estudio sobre las costumbres de la festividad del 1 y 2 de noviembre. Las investigadoras insisten desde la introducción en el carácter jubiloso, colorido y despreocupado de la fiesta, justificando con ello la notable irrupción del turismo en México en estas fechas. Asimismo, constatan que los muertos en México se mueven con el tiempo, ya que la fiesta se ha convertido en una atracción televisiva e internacional, y citan a Carlos Monsiváis (2006: 295), quien, no sin sorna, hace notar que “México ha vendido el culto a los muertos y los turistas sonríen, antropológicamente hartos”. Carlos Navarrete (1982) es uno de los investigadores que defiende que la imagen del Día de los Muertos y el imaginario de la muerte que ha llegado a nuestros días es el fruto de la promoción de un prototipo nacional que resulta necesario desmitificar, y señalar los puntos débiles de su base de pensamiento. Consideramos, coincidiendo con Zabalgaitia (2005), que esta folclorización de la muerte

se debe a la idea del panmexicanismo que conviene a las estructuras nacionales, ya que facilita la homogeneización cultural del país y es otra de las muestras del nacionalismo mexicano.

Ante esto, muchas lecturas antropológicas dudan de tal panmexicanismo, evidentemente, que no sólo elude diferencias de clase, etnia, raza y lengua, sino que avala el predominio de una cultura centralista y dominante, que durante décadas negó a las culturas regionales o recurrió a ellas en busca de imágenes, exóticas o reivindicativas, para alimentar ese proceso, siempre en marcha de genética nacional. De ahí que la muerte mexicana en su periplo hacia los tiempos del neoliberalismo y tras su paso por la modernidad mexicanista se preste tan bien para reforzar los armazones teóricos que sustentan algunas versiones de ideología neoliberal, como la noción de hibridez de García Canclini que desdibuja jerarquías y permite la coexistencia desproblematizada, de expresiones culturales de diversas épocas (Zabalgaitia, 2015: 4).

Sigue la misma línea de interpretación Ramírez Torres (2017: 43), quien, más allá de lo que denomina “reinterpretación occidentalizada que decultura” las celebraciones del Día de Muertos, habla de la “folclorización de sistemas de culto a los ancestros”, estableciendo una diferenciación similar a la de Navarrete. Pone hincapié en el hecho de que, al celebrar a los familiares difuntos, en el fondo lo que se celebra es la vida y todo un conjunto de significados positivos, en vez de un culto a la muerte en sí. Coinciden con la vinculación de la vida y de la muerte Bloch y Parry (1982: 10), quienes advierten que la festividad en realidad solía, en los contextos no urbanos, iniciar el año agrícola, estando, así, relacionada con la fertilidad: “While death as an event may defy all regularity, the dead are eventually incorporated into the predictable cycle of the year and are harnessed (however imperfectly) to the reproduction of the social life”.

Sin poner en duda la relevancia de *El laberinto de la soledad* y el impacto que tuvo en la construcción del concepto de la *mexicanidad*, es preciso analizar esta obra dentro del contexto cultural y demográfico que ha conducido a lo largo de los siglos a la creación de esta mitología nacional mexicana en la que se basa Paz. Establece Brandes (2007: 34) que la popularidad y el éxito repentino del ensayo de Paz crearon una vertiente de “ortodoxia intelectual que prosperó durante las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado”. Asimismo, cita a varios intelectuales que apoyan la tesis de Paz:

- Gabriel Moedano (1960), folclorista que habla del “culto a los muertos” especialmente arraigado en México.
- Juan M. López Blanch (1963): “hay en México una verdadera obsesión por la muerte”.
- Rogelio Díaz Guerrero (1968): la virilidad a toda costa del mexicano, necesaria la falta de miedo a la muerte para demostrar la machura.
- Luis Alberto Vargas (1971), antropólogo que reconoce que el mexicano puede sentir miedo a la muerte pero lo alivia con juegos y la cercanía de la misma.

Las ideas más recurrentes sobre la relación del mexicano con la muerte en algunas ocasiones resultan difíciles de desmentir, puesto que se trata de una “interpretación del carácter nacional, como una proyección de las visiones del propio «yo» y del «otro»” (Brandes, 2007: 35). No obstante, hay aspectos en los que sociología o la antropología pueden servir de gran ayuda. Brandes (2007: 35) resume las ideas sobre los mexicanos y la muerte en los siguientes puntos:

- 1) Los mexicanos están obsesionados con la muerte.
- 2) Los mexicanos tienen miedo a la muerte.
- 3) Los mexicanos no tienen miedo a la muerte.
- 4) Los mexicanos son estoicos frente a la muerte.
- 5) Los mexicanos desafían la perspectiva de la muerte con el fin de parecer viriles.
- 6) Los mexicanos sienten aprecio por la muerte e incluso la anhelan.
- 7) Los mexicanos juegan con la muerte.
- 8) Los mexicanos están rodeados de muerte y viven codo a codo con ella.
- 9) Los mexicanos manifiestan una aceptación fatalista de la muerte.
- 10) Los mexicanos perciben la vida y la muerte como conceptos indivisibles.

Lo más importante es que, cuando hablamos de la *visión de la muerte en México*, casi siempre nos referimos a los sectores urbanos, mestizos, insertados en la economía neoliberal. Por ello, Brandes señala la escasez de estudios sobre los ritos funerarios y las creencias mortuorias entre los grupos indígenas de México. Uno de los mejores ejemplos para desmentir esta visión homogénea y nacional son los tzotziles, para los cuales la muerte supone el final definitivo de la vida, sin posibilidad de alcanzar un más allá, puesto que solamente la vida y la armonía pueden existir en la tierra (Ávalos, 1993: 233).

Tal como se ha señalado antes, el término que utilizan muchos autores, incluso contemporáneos (Nutini 1988; Moore 1990; Brodman 2011), denominando el fenómeno

mexicano como el “culto a la muerte”, lo consideramos incorrecto y confuso, ya que puede tener connotaciones violentas. Creemos que, desde el punto de vista antropológico, el imaginario mortuorio mexicano se acerca más al culto de los ancestros, y no al de la muerte en sí. Los nuevos fenómenos religiosos presentes en México como la santería, el culto a la Santa Muerte o los narco-santos, sí que podrían responder ante este término. Sin embargo, los aspectos que se comentan en este trabajo (la vinculación con los familiares difuntos, o la “cotidianidad” con la que se trata ciertos aspectos de la muerte) no indican ninguna forma de culto en sentido religioso¹¹⁰. Secunda esta opinión Carlos Navarrete (1982), quien realiza la misma distinción entre los cultos de la muerte y los cultos de los muertos.

Afirma Vovelle (1985: 106) que “todas las representaciones de la muerte están sumergidas en un contexto o un baño cultural que es justamente entramado de la historia”. Por tanto, consideramos oportuno presentar por lo menos una selección de elementos y datos contextualizadores. De modo sumamente escueto se han elegido de entre la variedad de influencias y hechos histórico-culturales que pueden constituir, desde la época de la conquista, los ladrillos que finalmente han construido este imaginario de la muerte que conocemos hoy en día. Habría que comenzar con las circunstancias demográficas del período de la conquista:

Estimates of population decline are by no means definitive. The most conservative figures put the decline at 22 per cent, while others go as high as 80 or even 95 per cent (Lomnitz, 2005: 68). Sherbourne Cook and Woodrow Borah’s figures, though among the most radical, are also among the most widely cited. Based on their exhaustive research into the source of the royal revenues, they calculate that from 1519 to 1532, the population of central Mexico shrank from 25.2 million to 16.8 million and in 1605 at 1.075 million” (Brandes, 2007: 35).

Además de esto y de las tradiciones indígenas que se efectuaban bajo el Virreinato, más influencias se pueden encontrar, en gran medida, por parte de los colonizadores desde el barroco europeo (especialmente las imágenes de *danse macabre*) hasta el siglo XVIII

¹¹⁰ Barbara Brodman (1990: 21) aplica la misma terminología para hablar de España, señalando que existe “a marked characteristic of the Iberian, an apparent delight in suffering and death” que fue formado gracias a las confluencias de las culturas en la Península. Los ejemplos literarios proporcionados (Manrique, el Arcipreste de Hita y López de Ayala, junto con los autos sacramentales y danzas de la muerte) suponen la confirmación de la existencia del “culto a la muerte” español. De nuevo, no estamos de acuerdo, puesto que estas descripciones se asemejan al trabajo de Ariès, aunque con menos fundamentos, constituyendo únicamente un intento de definición del *imaginario* hispánico de la muerte.

cuando la muerte como figura ha empezado a perder su aspecto terrorífico, convirtiéndose más bien en un personaje de ballet o de cultura popular de la época.

Fue en el período colonial cuando parece legítimo suponer que el Día de Muertos se volvió ritualmente más elaborado, y cuando la muerte se personaliza, o, en otras palabras, “toma cuerpo”, un cuerpo que exige una ofrenda. La influencia española hasta nuestros días se nota en la comida destinada a los difuntos; México es el único de los países hispanoamericanos donde el azúcar forma parte imprescindible de los adornos: “The existence of special breads and sugar-based sweets, the custom of placing these and other food substances on gravesites and altars, and the practice of begging and other distributive mechanisms all derive from Spain” (Brandes, 2006: 40). El azúcar, el colonialismo y la muerte conforman un triángulo que ha construido lo que en la conciencia popular se relaciona con las celebraciones de noviembre¹¹¹. Otros buscan las raíces de la actitud tanto fatalista como estoica de los mexicanos ante la muerte precisamente en el legado español, hecho poco común en las investigaciones de mediados del siglo XX, por supuesto combinado con las creencias prehispánicas:

In their blood is the spirit of adventure of their conquerors, many of whose traits are so admirably typified by Tirso de Molina in his «Burlador de Sevilla» (...) or the famous Don Juan. Also in them in the blood of their ancestors, who met death of their own volition for the sake of the gods (Toor, 1947: 236).

Por otra parte, llama la atención el carácter secular de la muerte en México, que parece desprendida de las creencias religiosas, y más relacionada con la vida social y, asimismo, con la política. Claudio Lomnitz evoca la primera vez que se utilizó la muerte en la sátira política: “La primera oración fúnebre irónica publicada en México de que se tenga noticias fue las «Honras fúnebres a una perra», un documento sin fecha de finales de siglo XVIII que es una parodia del género de las exequias barrocas escrito por un crítico ilustrado” (Lomnitz, 2005: 332). Aunque dicha composición tenía el objetivo de criticar la pomposidad de los ritos funerarios y de la estética barroca, la tradición comenzó

¹¹¹ Brandes (2006: 282) demuestra por qué resulta más complejo de lo que inicialmente puede parecer derivar de las tradiciones mortuorias mexicanas directamente desde la época prehispánica, sin mayores matizaciones. Aporta, por ejemplo, los datos sobre las tradiciones españolas de repostería, presentes hoy en día en el País Vasco, en Cataluña o en Castilla y León. Señala que desde los tiempos medievales en varias partes de España se realizaba las ofrendas de comida para los difuntos, en los aniversarios de muerte o el 1 de noviembre. Valgan como ejemplos los dulces *panellets* en Cataluña o en Mallorca, o los *huesos de santo* de Burgos. Puesto que los pueblos mexicanos del centro del país compartían la misma tradición, se puede tratar incluso de un refuerzo, en un marco religioso diferente, y no necesariamente de una derivación directa.

a utilizar el motivo de la muerte como herramienta de la crítica social y política. Se abrió la brecha entre el final del siglo XVIII, cuando se consolidó la nacionalización de los muertos, y el siglo XIX, especialmente durante la época de la Independencia, cuando

las oraciones fúnebres irónicas y las “calaveras” [...] secularizaron el vínculo entre la muerte y el juicio final, y proyectaron este último hacia la opinión pública, que ahora desempeñaba la función de Dios. Por esta razón, los “días de muertos” se convirtieron en un momento para expresar el juicio popular de las figuras públicas (Lomnitz, 2005: 336).

De este modo, las *calaveras* han permitido buscar un hueco entre el culto oficial de los difuntos hombres ilustres, promovido por el estado, y la crítica que se podía hacer al régimen, denunciando la corrupción, etc. Posteriormente, las calaveras “ilustradas” fueron utilizadas y enormemente difundidas por José Guadalupe Posada.

A Posada se le muestra como el artista que siguió la tendencia con mayor originalidad y quien más influencia tuvo en la creación de los esqueletos, tan clásicos en la actualidad. La muerte ha ganado un toque de humor y la imagen esquelética podía servir como herramienta en la expresión de sus preocupaciones relacionadas con la modernidad. La obra el *Gran panteón de calaveras*, representa a unos visitantes, montados en tranvía (símbolo de la modernidad), que vienen en el Día de Muertos al Panteón de Dolores en la ciudad de México. “Como en el tema clásico de la *vanitas*, los vivos son ya esqueletos, independientemente de que lo sepan o lo ignoren. En el panteón, el esqueleto vivo y los esqueletos muertos se encuentran con una mirada de reconocimiento” (Lomnitz, 2005: 364).

Por supuesto, la imagen no reproduce de manera fiel el concepto de *vanitas*. La originalidad de los grabados de Posada consiste en dar una vuelta de tuerca sobre la imaginería barroca y borrar la frontera entre la vida y la muerte. Los vivos están muertos, pero los difuntos a su vez son capaces de devolver las miradas, por lo que también están vivos. Además, atribuir la condición de esqueleto a los personajes los sitúa en el pasado, y refuerza todavía más la idea de que todo sea perecedero y de que la vida y la muerte supongan dos facetas de una misma existencia. La importancia de estos planteamientos y reflexiones respecto al tema literario en esta tesis es su vinculación con el término de la liminalidad, tan importante en el análisis antropológico. Desde lo artístico, Posada consigue representar un concepto tan trabajado en las otras disciplinas y presente, ante

todo, en *Pedro Páramo*, donde los muertos y los vivos se entremezclan, se miran y se hablan formando parte de una misma vida y un mismo espacio.

El éxito que han tenido las imágenes creadas por Posada se puede atribuir a una sensibilidad receptiva compartida por un grupo amplio de personas que llegó a convertirse en una estética, si no dominante, por lo menos de mucha influencia. Posteriormente, entre los muralistas mexicanos que recogieron los motivos creados por el ilustrador mexicano se consideraba que

los grabados de Posada incorporaban todos los valores clave de los modernistas: adoptaban una forma universal, el esqueleto, que también tenía una elaboración peculiarmente mexicana en la cultura prehispánica y popular, y la desarrollaban como un instrumento de crítica política radical y [...] como un pretexto para la invención formal abstracta (Lomnitz, 2005: 402).

Aunque los trabajos de otro grabador, Manuel Manilla, preceden a las obras de Posada, son estas las que se mantienen como el referente principal y han encontrado su continuación tanto en el arte popular y comercial, como en las obras de artistas de autores como Pedro Linares o Saúl Moreno.

Political and social commentaries that follow the Posada tradition continue to appear in newspapers throughout Mexico around the Day of the Dead. But the art that his work spawned, through its validation by world-famous Mexican artists, now transcends Posada's immediate goals (Brandes, 2006: 65).

Brandes sostiene que no es solamente la estética, sino también las circunstancias políticas condicionadas en el comienzo del siglo XX por la revolución y la posterior política de gobierno que buscaba la nacionalización del imaginario aquellas que son responsables de la consolidación de la imagen del Día de Muertos. Por un lado, heredero de Posada y por otro, creador de las imágenes de la *nueva muerte*, Diego Rivera en la pintura *Día de muertos: la fiesta urbana* explicita todos los elementos con los que hemos abierto este capítulo. La celebración tiene lugar en el medio urbano, la clase media se entremezcla en el ambiente festivo con los indígenas y mestizos de clases bajas, mientras que la muerte, representada a partir de los participantes-calaveras y los músicos, proporciona la atmósfera de júbilo. La convivencia de los vivos con los difuntos parece completamente natural.

El último aspecto que se comentará en esta parte de la tesis es la cuestión del humor, brevemente mencionada antes. Juan M. Lope Blanch abre su obra *Vocabulario mexicano relativo a la muerte* con las palabras de Juan José Arreola: “el pueblo mexicano, en su expresión artística, ha tomado a la muerte en broma”. El lingüista remite al lector a las obras de Westheim, Alatorre y Paz, añadiendo él mismo, tal como se ha citado antes, que “hay en México una verdadera obsesión por la muerte, obsesión que se evidencia en el lenguaje”, y que “los mexicanos tratan de ocultar o de disimular con su irrespetuoso desenfado el temor a la muerte” (Lope Blanch, 1963: 8). Resulta inevitable que el autor no mencione el problema de la hombría y del machismo mexicano como justificación de las actitudes desenfadas respecto a la muerte. Apoyado por las opiniones de Carlos Ges, Eugenio D’Ors y Antonio Alatorre, convierte el valor y la bravura, sean reales o imaginados, en mecanismos de defensa ante la inevitabilidad de la muerte, así como en una oculta heroicidad de cada uno de los mexicanos. Dice Lope Blanch (1963: 9) que “el tema de la muerte proporciona a los mexicanos ocasión para mostrar su *valor* ante tan terrible y *temida* realidad y, a la vez (quizá debería decir «sobre todo») para hacer gala de su peculiar humorismo”.

Las opiniones representadas por Blanch encuentran su espejo en las categorías establecidas por Louis-Vincent Thomas (1983: 390), precisamente en el término *muerte exorcizada* por medio del humor: “el exorcismo por el humor ante la muerte propia o la del otro, incluso frente a la muerte en general, entra en los mecanismos de superación”. Uno de los componentes de este exorcismo es el lenguaje, los chistes, las canciones y un *argot* especial relacionado con la muerte. El humor le permite al individuo distanciarse de un acontecimiento traumático, pues no solo no le resta importancia, sino que hace posible sobrellevar el duelo, así como la incorporación de los dolientes a la cotidianidad. Además, Thomas plantea la posibilidad de que el humor y, especialmente, el humor negro y la ironía son mecanismos que permiten en realidad disfrazar el miedo a la muerte, propio de todo género humano. La manera más directa, incluso explícita, de hablar de la muerte, puede interpretarse también como otra forma de distanciamiento. Elias (1987: 30), al tratar el tema de las obras poéticas controvertidas de su época¹¹², señala que “cuando se

¹¹² Elias (1987: 31) recuerda dos obras poéticas del siglo XVII: el soneto “Vergänglichkeit der Schönheit” (Fugacidad de la belleza) de Christian Hoffman von Hoffmanswaldau y “A su esquiva amada” de Andrew Marvell. Ambas obras tratan de manera jocosa la problemática de la fugacidad de la vida y el erotismo entremezclado con la muerte, y contienen imágenes perturbadoras de las doncellas pudriéndose en las tumbas: “esta mezcla entre lo funerario y la travesura: una descripción de caducidad humana como estratagema en un *flirt*”.

es capaz de un mayor distanciamiento de sí mismo, del propio estadio de la civilización y del carácter específico de este estadio que tiene su propio umbral de la vergüenza y escrupulosidad, es posible hacer justicia a la obra de hombres de otra etapa”. Cuanto más cotidiano sea el hecho de cohabitar con los moribundos y cadáveres, más libertad existe en hablar sobre la temática de la muerte, además de una mayor disposición en el empleo del humor (Elias, 1987: 32). Obviamente, esta cuestión, si se traslada a las condiciones específicas de la época y del país, puede sugerir que en todo el siglo XIX y a comienzos del XX, la convivencia con la muerte fue más frecuente, por ejemplo, debido a los conflictos armados y a las ya mencionadas corrientes artísticas, y de ahí su reflejo en el lenguaje.

Al igual que se ha hablado del lenguaje y de la palabra de la muerte, existe otro concepto que se ve reflejado en las propuestas de Lope Blanch: *la palabra catártica*. Las expresiones similares a bromas, cuya función es disminuir el impacto real de la muerte: frases o dichos metafóricos pero divertidos que bajan la tensión respecto al fallecimiento. Se trata de un lenguaje lúdico que ayuda a la evasión, dada su comicidad y el carácter cómico, desmitificador, extravagante o divertido que posee (Thomas, 1983: 481).

Al aludir a la interpretación académica de su libro, Lope Blanch (1963: 9) advierte sus dudas sobre la exclusividad de este tipo de actitudes presentadas anteriormente: “la obsesión por el tema, el terror ante la muerte, el humor macabro cultivado como defensa, no son exclusivos del mexicano”. Sin embargo, sus reservas no resultan convincentes, pues se apoya en los estudios de sus contemporáneos¹¹³ para demostrar que otros idiomas (francés, italiano, portugués) muestran un repertorio igualmente rico en expresiones mortuorias. Su justificación se basa en la tendencia natural del ser humano a crear eufemismos o expresiones de cortesía para hablar sobre temas difíciles, además de dar el toque de humor a la muerte como mecanismo de defensa: “El hombre se burla de la muerte para *restarle* importancia y poder, de esa manera, dominar mejor el miedo que le produce” (Lope Blanch, 1973: 11). No obstante, termina reiterando y cerrando la introducción con la conclusión de que el humor macabro de los mexicanos no tiene nada que ver con el temor y no trata de disimular el miedo, constituyendo así una muestra de ligereza; esto es, ni el mexicano ignora el miedo, ni la muerte pretende horrorizar o moralizar.

¹¹³ Otto Jespersen *Humanidad, nación, individuo, desde el punto de vista lingüístico* (1947); Pierre Guiraud, *L'Argot* (1958); José Alsina, “Lenguaje y sociedad” (1962).

En el siguiente capítulo trataremos los imaginarios particulares de los estados rurales de México, haciendo hincapié en la “manera de morir”; las creencias relacionadas con el alma y la vida *posmortem*, y la transición entre el mundo de los vivos y el más allá. Se pretende dar algunas pinceladas a los imaginarios colectivos relacionados con la muerte y a la relación especial que en México se guarda con los muertos, ya que consideramos que este es uno de sus rasgos culturales más característicos.

5.2 Los muertos y los vivos

*La muerte es el origen. Descendemos de la muerte,
somos hijos de la muerte,
sin la muerte que nos precede, no estaríamos aquí.*
Carlos Fuentes

¡Qué gusto, hijita, qué gusto que hayas muerto tan pronto!
Elena Garro

*Estáis muertos. Qué extraña manera de estarse muertos.
Quienquiera diría no lo estáis. Pero, en verdad, estáis muertos*
César Vallejo

Tal como se ha indicado en el apartado anterior, acercarse a la muerte y describirla es una tarea ardua. Para llevarla a cabo, como sociedades, nos servimos de lo que Ferrer (2003) denomina como el *lenguaje de la inmortalidad*, que engloba la retórica que rodea el tema de la muerte, los signos y las imágenes utilizados para transmitir los significados culturales propios de cada cultura que afronta la desaparición eterna.

El lenguaje de la inmortalidad se revela y exhibe a través de las argucias o figuraciones que han empleado hombres y mujeres de todos los tiempos para sobreponerse ante lo inevitable, su propia desaparición. Es ahí, el mundo de las palabras adjetivadas o de las cosas representadas, donde anidaría el principal reducto de permanencia que encontraron los difuntos para comunicarse eternamente con los vivos (Ferrer, 2003: 20).

Los textos producidos en la historia de la humanidad sobre la muerte pueden englobar desde las esquelas funerarias, los antiguos manuales escatológicos del *buen morir*, la literatura necrófila, los tratados filosóficos sobre la muerte, hasta la ficción y poesía que

trata el tema mortuorio. Si bien el trabajo de Ferrer abarca ante todo la historia de los epitafios y las pompas fúnebres, el término con el que comienza su libro nos sirve de anclaje para precisar la manera rulfiana de abordar la muerte desde la literatura, puesto que el lenguaje de la immortalidad incluye también las ideas que rondan al concepto de la muerte: “cambio, metamorfosis, sueño, descanso, paso, transustanciación, elevación, trascendencia, viaje, tregua, paréntesis, espera intervalo, suspensión, pausa, alivio, vuelo, tránsito, evolución, proceso, mutación, alteración, subida, liberación, o como diría Nietzsche, «eterno retorno»” (Ferrer, 2003: 23). Es posible observar, entre las propuestas de Ferrer, varias ideas que pueden ayudar a representar la muerte para los vivos, que están vinculadas con la noción de cambio o transición. De acuerdo con las premisas expuestas en el marco teórico y a lo largo de las páginas de esta tesis, la muerte será considerada principalmente en esta clave, así como la *vida post mortem* será entendida como una suspensión liminal entre dos órdenes de existencia diferentes pero complementarios.

En la literatura mexicana del siglo XX la temática de la muerte ha florecido notablemente, no sólo en el campo de las creaciones populares como las calaveras. En el campo poético valga destacar *Muerte sin fin* de José Gorostiza, *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurutia, *Muerte de cielo azul* de Bernardo Ortiz de Montellano y diversas obras de Octavio Paz. Los cuentistas y contemporáneos de Rulfo, como José Revueltas, Rosario Castellanos o Eraclio Zepeda, cuyas obras apoyarán nuestro análisis de la obra del autor jalisciense, aportan visiones de la muerte valiosas, tanto desde el punto de vista literario y filosófico como antropológico.

También hay que tener en cuenta, desde el punto de vista del contexto cultural, las obras de Carlos Fuentes (“Chac Mool”, *La muerte de Artemio Cruz*, *La región más transparente*, ante todo) “participan ya fértilmente de la intromisión a la alta cultura en los procesos de traducción, adaptación, secuestro y resignificación de bienes culturales, sobre todo indígenas, aunque también mestizos” (Zabalgaitia, 2015: 10). La muerte, como uno de los ejes temáticos de estas obras, combinada con una fuerte carga de reflexión identitaria puede ser considerada otra de las bases de la formación de la identidad desde la literatura. Es menester tenerlo en cuenta, especialmente debido a que se trata de unas fechas muy cercanas a la producción literaria de Rulfo (“Chac Mool”, 1954; *La muerte de Artemio Cruz*; 1958).

La muerte impregna toda la producción literaria de Rulfo y hostiga a sus personajes, como el perseguidor del cuento "El hombre": "Te cansarás primero que yo. Llegaré a donde quieres llegar antes que tú estés allí —dijo el que iba detrás de él—. Me sé de memoria tus intenciones, quién eres y de dónde eres y adónde vas. Llegaré antes que tú llegues" (Rulfo, 1990: 63). Es inseparable de la propia vida, ya que incluso borra las fronteras entre ambas, convirtiendo la transición en un hecho fluido o manteniendo a sus protagonistas en una situación de liminalidad constante. Dice David García (2004: 20) que

para la narrativa rulfiana la muerte es la gemela de la vida, es un *ser* que observa cotidianamente, y cuya raíz es una e indivisible, porque la mayoría de sus personajes piensan, no tanto por razones teológicas, sino por creencia natural y necesaria, que después de la muerte debe existir algo.

Desde la antropología suele considerarse la muerte como una de las numerosas transiciones que un individuo realiza a lo largo de la vida, vinculada no solamente con el paso a la *vida* más allá, o con la eternidad, sino también con la vida (y los vivos) que el difunto deja atrás (Metcalf, Huntington, 1991: 108). Del mismo modo percibe la muerte Hertz (1990: 67), hablando de ella en términos de transición, como ciclo de nacimientos y muertes que en realidad forman parte del mismo ciclo, cambiando únicamente de forma de existencia. De este modo, entre las culturas más tradicionales, entre las cuales se incluirían los pueblos protagonistas de Rulfo, la muerte nunca llega a ser la no-existencia, sino otro tipo de realidad.

León Chéstov (1938: 9) abre su libro *Las revelaciones de la muerte* con una idea de Eurípides que cuestiona la propia distinción entre la vida y la muerte: "Quién sabe, puede que la vida sea la muerte y la muerte la vida" para luego agregar "en general, y casi siempre se trata de la muerte". Según él, esta idea tanto de Eurípides como de Sócrates y posteriormente de Platón, no será resuelta y nunca sabremos si nuestra vida en realidad es una muerte, siendo ésa una de las peores angustias del ser humano: no saber si uno se halla vivo o muerto. En la introducción a su poemario *Muerte de cielo azul* Montellano (1937: s/p) expresa sobre la cercanía de la vida y de la muerte:

Fuera de la poesía es difícil entender, sin separarlos y oponerlos, fenómenos que parecen contradictorios como lo vivo y lo muerto, el cuerpo y lo que no es el cuerpo,

pero en la oscura profundidad adonde nos invierten, a veces, los sentidos, están la vida y la muerte, el cuerpo y lo que no es el cuerpo, inseparablemente juntos.

La idea que precede el poemario puede ser clasificada, según lo expuesto en el capítulo anterior, como una idea profundamente mexicana, además justificable con el aparato antropológico presentado. Desde la literatura se expresa la concepción de la no-existencia de los límites entre un orden y el otro, o la existencia únicamente aparente. Y, sin embargo, aunque resulte paradójico, no se para de buscar la muerte, investigar sus formas y contraponerlas a las formas de la vida, ya que es necesario para el ser humano diferenciar y esclarecer estas categorías:

Corremos el riesgo, al buscar la muerte más acá de la muerte, de no encontrar nada. A primera vista, en efecto, todo me habla del ser, y nada me habla de no-ser. Todo me habla de la vida, hasta la idea misma de la mortalidad; nada me habla de la muerte, ni siquiera la filosofía de la muerte (Jankélévitch, 2002: 65).

Efectivamente, tal como se ha indicado al principio de estas reflexiones, al hablar de la muerte, únicamente podemos hablar de la vida, ya que incluso cuando hablamos de los muertos, se les trata como si estuvieran vivos, con los rasgos que los caracterizan en nuestros recuerdos, su forma física, su carácter y la relevancia que tenían para sus seres cercanos. En este marco de pensamiento consideramos que se insertan nuestras consideraciones sobre la idea de la muerte en México presentes en la obra de Juan Rulfo. Esta suposición resulta posible si tomamos en cuenta la creencia sobre la no separación de ambos órdenes, y consideramos la muerte como una prolongación de la vida. Tanto Ferrer (2003: 116) como García (2004: 22) apuntan que la cosmovisión acerca de la muerte en México no se puede atribuir únicamente a la herencia prehispánica¹¹⁴, sino que el cristianismo ha tenido una gran influencia sobre la formación de este imaginario, donde la muerte es la liberación y el camino a la mejor vida. García recuerda la carta de San Pablo a los Corintios, en la que predica que los hombres no morirán, sino que serán transformados y resucitarán en el día del Juicio Final. Consideramos que resulta necesario destacar este dato, ya que, en las páginas de esta tesis, abogamos por analizar varias

¹¹⁴ Valga recordar los versos “Sólo venimos a dormir, sólo venimos a soñar/ no es verdad; no es verdad que venimos a vivir en la tierra” de Nezahualcóyotl. Ferrer (2003: 117) recuerda los trabajos de Miguel León-Portilla sobre la filosofía náhuatl y la coincidencia entre el uso de los atavismos prehispánicos en el lenguaje actual: “es común que los mexicanos, al sentirse al borde del peligro, repitan frases como «Estamos aquí de paso», o «Tenemos la vida prestada». Frases que aún conservan un viejo sabor indígena [...]”.

manifestaciones culturales dentro del marco del sincretismo religioso, donde el cristianismo juega un papel destacado.

El aspecto que demuestra la singularidad del imaginario popular mexicano relacionado con la muerte es la comunicación que existe entre los vivos y los muertos. Este tipo de relación con los difuntos sobrepasa el concepto abstracto de “la muerte” para concentrarse en la comunicación con *los muertos*. La muerte no supone el cese de la actividad; todo lo contrario. Los muertos se desplazan, hablan, actúan, lamentan o recuerdan los hechos de su vida pasada. En contraste con ello, los *vivos muertos* de las fotografías y los protagonistas de “Luvina” viven en un estado de inercia, esperando o ejerciendo la muerte pasivamente. El paralenguaje y todos los sonidos somáticos a los que nos referimos en el marco teórico del trabajo consisten en la presencia de los ecos, murmullos y todos los sonidos que abundan especialmente en *Pedro Páramo*. Finalmente, el concepto de la muerte que impregna la narrativa, donde sucede de manera rápida e irreflexiva, está presente en algunos cuentos, como por ejemplo “La cuesta de las Comadres”. El relato abre así: “Los difuntos Torricos siempre fueron buenos amigos míos. Tal vez en Zapotlán no les quisieran pero, lo que es de mí, siempre fueron buenos amigos, hasta tantito antes de morirse” (Rulfo, 1990: 45). Resulta de suma importancia esta apertura del cuento, ya que a lo largo de la narración el narrador nos acerca a la razón de la muerte de los hermanos, revelando finalmente que él ha sido el asesino. Por tanto, la manera distanciada de referirse a estas muertes “se murieron los Torricos” revela también el carácter de las muertes violentas con las que nos encontramos en *El llano en llamas*. En este sentido estamos de acuerdo con Brodman (2011: 65) quien en esta facilidad de morir y matar percibe un rasgo típico de la narrativa rulfiana, además del componente cultural. Según los planteamientos teóricos iniciales, merece la pena recordar que en este caso estamos ante un ejemplo de una llamada *muerte estéril* en términos de Ariès.

In the discussion of manifestations of the cult of death in the short stories of Juan Rulfo, several elements are consistently referred to by critics as characteristically “Rulfian”- elements such as fatalism, stoic resignation, lack of free will, and solitude – elements in Mexican literature associated with the cult of death and evident in the setting, characterization, and action of the short stories of *El llano en llamas* (Brodman, 2011: 65).

Séjourné desarrolla el tema de la violencia, siendo una de las características de los pueblos de México profundo. La antropóloga traza la imagen de Yaitépec como un lugar sacudido

por homicidios en una cantidad escalofriante: en 1952 la población contó con 13 homicidios por 2000 habitantes, siendo el distrito con más proporción de asesinatos en México (Séjourné, 1996: 65). La principal razón de estas muertes es la tradición de la venganza, muy difícil de detener. Las muertes que varían entre acuchillamientos, balazos, y asesinatos de ganado están acompañadas por las actividades de brujería, como hechizos. Los chatinos, población indígena de Yaitépec, consideran el Sol y el Viento como principales elementos creadores y protectores de las fechorías de los brujos. Si bien estos aspectos de la brujería no aparecen en la obra de Rulfo, existen varios fenómenos naturales que la acompañan: vientos, ruidos de las aves, la niebla y el humo. Aparte de la violencia explícita y frecuente, la autora describe una agresión contenida, manifiesta en “un silencio cargado de inquietud”, “la agresividad y voluntad de destrucción”; “[...] con un simple e inexpresivo saludo los aldeanos se separan de nosotros. Inmediatamente son atrapados por la niebla erizada de odios, que envuelve trágicamente a esta pobre comunidad, que, a no ser por la conmovedora sinrazón del hombre, podría muy bien representar un auténtico paraíso terrestre” (Séjourné, 1996: 86).

5.3 La comunicación entre dos mundos

En general, la tradición oral plantea que los miembros de la comunidad difunta interactúan entre sí, se reúnen, platican y en las celebraciones anuales de su día se invitan para degustar la ofrenda y compartir la ofrenda preparada por los vivientes (Barbosa Sánchez, 2010: 233). Según el imaginario campesino, la presencia del difunto se puede expresar de varias maneras – como escalofrío, voces que se oyen, apariciones en los sueños, las visitas en casa o en los lugares solitarios en el día de los muertos o en el cumpleaños del muerto, etc. Está muy extendida la creencia de que se puede encontrar a los muertos en el sueño. Dice la informante de Tepoztlán: “Ya ve que dicen, que cuando nosotros dormimos es como si morimos, porque el alma también se desprende de nuestro cuerpo y anda vagando. Entonces, puede ser que se junten nuestras almas. Y ahí, se pueda despedir uno también” (Barbosa Sánchez, 2010: 141). La capacidad de ver u oír a los difuntos depende de la *sombra* que posea el individuo – los difuntos que ya tienen su *sombra* pueden ver a otros muertos, pero las personas vivas solamente oyen los ruidos o palabras de los muertos. El término “sombra” aparece en *Pedro Páramo* en una de las

visiones de Juan: “Vi pasar las carretas. Los bueyes moviéndose despacio. El crujir de las piedras bajo las ruedas. Los hombres como si vinieran dormidos [...]. Carreteras vacías, remoliendo el silencio de las calles. Perdiéndose en el oscuro camino de la noche. Y las sombras. El eco de las sombras” (Rulfo, 2008: 106). En este fragmento está intercalada la voz de Dolores contando una escena parecida, desde el pasado y con un toque bucólico, contrastando con la percepción de Juan donde los sonidos y los hombres, efectivamente, son sombras, fantasmas, difuntos.

Pero no solamente los vivos pueden percibir la presencia de los muertos. Existe la creencia de que los muertos oyen y perciben su entorno¹¹⁵. El espíritu del difunto sigue vivo y puede escuchar su misa, lo que le dice la familia, habitualmente hasta el momento del entierro o de la cremación. Por supuesto, si el ánima sigue penando en tierra, su presencia es mucho más tangible. Los muertos no solamente están presentes en el plano místico, como espíritus que se comunican desde el otro mundo al que pertenecen después de la muerte, sino que realmente y *físicamente* pueden invadir el espacio de los vivos.

Bernat Castany Prado (2017: 141) plantea una propuesta, basada en una afirmación realizada por Juan Rulfo en una entrevista, sobre la posibilidad de que *Pedro Páramo* fuera un “diálogo de muertos” que bebe de la tradición filosófico-literaria griega. El crítico encuentra varias coincidencias entre la obra *Diálogos de los muertos* de Lucio de Samósata y *Pedro Páramo*, entre ellos la discontinuidad de ambas obras¹¹⁶, la yuxtaposición de plano real y del inframundo, la igualdad de los hombres ante la muerte¹¹⁷, la memoria como castigo a los muertos y la crítica de la religión. Todos estos aspectos están desarrollados de modo comparativo en el artículo en cuestión. Sin embargo, no nos vamos a concentrar en esta temática comparativa, sino se desea llamar la atención sobre el propio planteamiento de comunicación y conversación entre los vivos y los difuntos, ya que será uno de los *Leitmotiv* de este capítulo.

¹¹⁵ Barbosa Sánchez (2010: 55) cita a Ubalda Segura Martínez habitante de Tenextepango en el estado de Morelos. La señora dice: “Pues yo tengo entendido que sí, oyen los muertos, porque a mí me ha tocado vestir como a tres muertitos y estaban bien tiesos. Yo voy, y les he hablado al oído y sí, se han dejado vestir. Por eso digo que los muertitos sí escuchan”.

¹¹⁶ Observa Castany Prado (2017: 142) que “ambas obras se hallan constituidas por diálogos breves y discontinuos mantenidos por seres ya fallecidos”.

¹¹⁷ “(...) los muertos ya no temen a Pedro Páramo y gozan de una cierta democracia negativa, no sólo porque todos son iguales, sino también porque las relaciones que mantienen ya no son tanto con los demás como consigo mismos, y, en particular, con sus propios recuerdos” (Castany Prado, 2017: 143).

Aunque el foco de esta relación entre los vivos y los muertos sin duda se concentra en *Pedro Páramo*, hay que destacar que existen otros escritos rulfianos donde, aunque en menor medida, se puede observar esta concepción. El ensayo “Las voces en «Macario» de Juan Rulfo” (Popovic Karic, 2015) plantea una propuesta acerca de los destinatarios de las palabras de Macario, ya que el interlocutor del muchacho permanece desconocido. “El lector se pregunta si no estará hablando con sus padres difuntos, penetrando así en el mundo de los muertos para encontrar a los seres queridos” (Popovic Karic, 2015: 255-256). Las palabras de Macario podrían estar dirigidas a los difuntos, ya que el crítico subraya que la habitación del muchacho cuenta con la presencia de almas en pena que pueden constituir un elemento amenazador¹¹⁸.

En este punto nos gustaría hacer una digresión intertextual mencionando el cuento “Benzulul” de Eraclio Zepeda, donde el narrador, un indígena chiapaneco, caminando por la noche hacia su morada relata la facilidad con la que pueden aparecer los muertos en los caminos. Estas apariciones suceden en las noches de luna, en los lugares solitarios, habitualmente cerca de los camposantos que se encuentran en las afueras de los pueblos.

Cuando hay luna las cosas cambian. El camino cambia. Uno cambia. Asoman cosas del fondo de los ríos [...]. También asoman muertos. Muertos qué [sic] como Martín, como mi tata y mi nana, que, como yo, no tuvieron nombre. Lo andan buscando pa cubrir la semilla. A mi [sic] no me gusta encontrar espantos. Pero la luna los trae al camino y el camino es de todos (Zepeda, 2015: 14).

La asociación de los muertos con la noche y ciertos elementos naturales o momentos específicos que hacen que ellos abandonen sus tumbas y vaguen por el mundo es una concepción muy clásica. En Rulfo la presencia de los muertos está potenciada no sólo por la noche, sino también por la lluvia: “Lo que pasa con estos muertos viejos es que en cuanto les llega la humedad comienzan a removerse. Y despiertan” (Rulfo, 2008: 136).

Comala como lugar liminal, es el sitio donde las voces de la vida y de la muerte se entrelazan, donde los muertos hablan, se mueven libremente desafiando las leyes de la lógica, considerándose unos seres vivos con voluntad propia.

¹¹⁸ “La habitación de Macario – repleta de cucarachas, alacranes y almas en pena – representa su estado mental: un ámbito lleno de conceptos peligrosos y ambiguos. De esta similitud habitación-mente, nace la actitud defensiva del protagonista ante el mundo interno y el externo que lo atraviesan con sus voces e imágenes. Amenazado por las alimañas y las almas en pena, Macario adopta la estrategia de la cosificación” (Popovic Karic, 2015: 260).

La existencia de esta franja indecisa, que se amplía hasta constituir una vasta zona de ambigüedad, permite la constante transgresión de límites. El lector no tarda en reconocer la facilidad y la naturalidad con que los personajes traspasan puertas, paredes y umbrales, símbolos tradicionales de las barreras o divisiones que separan —y unen— mundos o realidades diferentes. El tránsito entre estados ontológicos distintos se realiza con una fluidez asombrosa, aun cuando al lector se le presente como una incógnita enigmática: tal es el caso de Juan Preciado, que se asusta con los gritos de un hombre que fue asesinado mucho tiempo antes en el mismo cuarto donde duerme el narrador (Stanton, 1988: 582).

Llegan a Comala las voces de los muertos de otros lugares, como lo manifiesta Eduviges Dyada respecto a su contacto con Dolores Preciado: “—Entonces ésa fue la causa de que su voz se oyera tan débil, como si hubiera tenido que atravesar una distancia muy larga para llegar hasta aquí. Ahora lo entiendo. ¿Y cuánto hace que murió?” (Rulfo, 2008: 72). También suponemos que Juan Preciado ha logrado entrar vivo al pueblo, por lo que esta comunicación entre él y su madre, así como con los demás habitantes de Comala fallecidos, es posible y no supone ningún trastorno entre los órdenes de los vivos y de los muertos. Otro ejemplo de este mecanismo es la muerte de Miguel Páramo, anunciada a Eduviges: “No. Loco no, Miguel. Debes estar muerto. Acuérdate que te dijeron que ese caballo te iba a matar algún día. Acuérdate, Miguel Páramo. Tal vez te pusiste a hacer locuras y eso ya es otra cosa” (Rulfo, 2008: 84). Del mismo modo, Eduviges es capaz de contemplar la figura de Miguel como si estuviera vivo, y es por los hechos que le impiden llegar a Contla (“hubo mucha neblina, o humo, o no sé qué”), por lo que deduce que el hijo de Pedro Páramo había fallecido. En este pasaje, Eduviges todavía pertenece al mundo de los vivos, pero la comunicación con los difuntos no se ve dificultada de ninguna manera. Al igual que Juan Preciado, quien en los primeros momentos no entiende que está muerto, Miguel está suspenso y desconcertado, envuelto en la neblina que impide ver y sentir con claridad el propio momento de la muerte, como se puede apreciar en estos dos fragmentos:

Se me perdió el pueblo. Había mucha neblina o humo o no sé qué; pero sí sé que Contla no existe. Fui más allá, según mis cálculos, y no encontré nada. Vengo a contártelo a ti, porque tú me comprendes. Si se lo dijera a los demás de Comala dirían que estoy loco, como siempre han dicho que lo estoy (Rulfo, 2008: 84).

A su vez, cuenta Juan Preciado a Dorotea: “Tengo memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi” (Rulfo, 2008: 117). Creemos que la niebla representa el momento de la tanatofanía, es el fenómeno que abre la puerta hacia la muerte por su intangibilidad, fugacidad y simbolismo. Cuando Miguel se adentra cada vez más en la muerte, ya no queda nada más que “humo y humo y humo”, ningún objeto que distinguir, nada que pueda resultar familiar, siendo esta extrañeza la muerte.

Lo que Rulfo consigue, que representa de manera muy lograda la idea epicúrea, es borrar las fronteras entre lo que el lector considera como el mundo de los vivos, el mundo real, y el de los muertos. García (2004: 26) proporciona el término *tanatofanía*, analógico a *hierofanía* de Eliade, que significaría la manifestación o la aparición de la muerte, en un umbral: “en la pausa que detiene el devenir del hombre y la muerte, ésta se hace presente de modo simbólico, pero con toda la carga semántica que conlleva [...]”. La tanatofanía en la obra de Rulfo no ocurre únicamente tras la muerte física, sino que se hace presente cuando los personajes atraviesan el umbral, o se encuentran precisamente en el umbral que separa la vida y la muerte.

En este umbral, tal como se ha especificado anteriormente sobre la existencia de una ayuda de los muertos a los vivos, creemos que Juan, a pesar de su trágico final en Comala, cuenta con la protección de algunas de las ánimas del pueblo, quienes en parte le preparan para la muerte y, además, realizan una inmersión de Juan en el pasado de Comala y su propia identidad como comalense. En su arribo a Comala Eduviges Dyada recibe a Juan ofreciéndole su casa:

¿De modo que es usted hijo de ella? - ¿De quién? – respondí – De Doloritas. – Sí, ¿pero cómo lo sabe? – Ella me avisó que usted vendría. Y hoy precisamente. Que llegaría hoy. - ¿Quién? ¿Mi madre? – Sí, ella.

Yo no supe qué pensar. Ni ella me dejó en qué pensar: - Éste es su cuarto, me dijo. No tenía puertas, solamente aquella por donde habíamos entrado. Encendió la vela y lo vi vacío.

Aquí no hay dónde acostarse – le dije. – No se preocupe por eso. Usted ha de venir cansado y el sueño es muy buen colchón para el cansancio. Ya mañana le arreglaré su cama. Como usted sabe, no es fácil ajuarear las cosas en un dos por tres. Para eso

hay que estar prevenido, y la madre de usted no me avisó sino hasta ahora (Rulfo, 2008: 72).

Posteriormente, Eduviges explica a Juan la cercana amistad que las unía y la promesa que se habían hecho de morir juntas y acompañarse en el viaje. Ya que la promesa no se ha cumplido, pero la amistad ha permanecido, la habitante de Comala acompaña a Juan en su llegada a Comala en nombre de su relación con Dolores. Existe en algunos pueblos del México profundo la creencia sobre la influencia de los difuntos en la vida de los que todavía habitan la tierra, que se muestra en la presentación que se realiza del recién nacido a sus antepasados en el cementerio. “Te lo he traído para que lo veas – explica la madre delante de cada tumba -; te pido que lo protejas y no le hagas daño. Gracias” (Séjourné, 1996: 48). El vínculo de amor casi filial puede existir también entre Eduviges y Juan: “Perdóname que te hable de tú; lo hago porque te considero como mi hijo. Sí, muchas veces dije: «El hijo de Dolores debió haber sido mío.» Después te diré por qué. Lo único que quiero decirte ahora es que alcanzaré a tu madre en alguno de los caminos de la eternidad” (Rulfo, 2008: 73).

Otra figura maternal que ayuda a Juan Preciado, bajo la misma premisa, es Damiana Cisneros, quien ofrece al hijo de Dolores cobijo y protección: “Supe que estabas aquí y vine a verte. Quiero invitarte a dormir a mi casa. Allí tendrás donde descansar”. Se repite el mismo patrón de relación entre las mujeres que el anterior: “- Mi madre me habló de una tal Damiana Cisneros que me había cuidado cuando nací. ¿De modo que usted...? – Sí, soy yo. Te conozco desde que abriste los ojos” (Rulfo, 2008: 93-94). Sabemos que ambas mujeres ya habían perecido, siendo Eduviges un alma que anda penando en Comala, debido a su suicidio y la imposibilidad de encontrar la salvación¹¹⁹, y Damiana un fantasma que se desvanece en medio de una conversación con Juan.

Entonces, ¿hay alguien vivo en Comala? Cuando Juan Preciado arriba al pueblo, ¿es ya un difunto? El texto de la novela evidencia la misma duda por parte del hijo de Dolores:

Entré. Era una casa con la mitad del techo caída. Las tejas en el suelo. El techo en el suelo. Y en la otra mitad un hombre y una mujer.

¹¹⁹ El padre Rentería se niega a encomendar una misa por el alma de Eduviges por cuestiones económicas, que no pudo afrontar la hermana de la difunta. Su única respuesta a las imploraciones de María Dyada es “Tal vez rezando mucho” y “Dejemos las cosas como están. Esperemos en Dios” (Rulfo, 2008: 92).

—¿No están ustedes muertos? —les pregunté.

Y la mujer sonrió. El hombre me miró seriamente.

—Está borracho —dijo el hombre.

—Solamente está asustado —dijo la mujer (Rulfo, 2008: 107).

En nuestra opinión, los tres personajes vivos, hasta el momento explícito de la muerte de Juan, son él mismo, Donis y su hermana. Consideramos que la pareja de hermanos está viva, ya que lo sugiere la mujer, “Ninguno de los que todavía vivimos está en gracia de Dios” (Rulfo, 2008: 111), hablando de ella y su hermano, posiblemente los únicos vivos que quedan para rezar por los demás, para que salgan de pena sus ánimas. Además, entienden el desconcierto de Juan cuando ése no es capaz de diferenciar entre los fantasmas o seres vivos:

—Eso cree usted; pero todavía hay algunos. ¿Dígame si Filomeno no vive, si Dorotea, si Melquiades, si Prudencio el viejo, si Sóstenes y todos éstos no viven? Lo que acontece es que se la pasan encerrados. De día no sé qué harán; pero las noches se las pasan en su encierro. Aquí esas horas están llenas de espantos. Si usted viera el gentío de ánimas que andan sueltas por la calle. En cuanto oscurece comienzan a salir. Y a nadie le gusta verlas. Son tantas, y nosotros tan poquitos, que ya ni la lucha le hacemos para rezar porque salgan de sus penas. No ajustarían nuestras oraciones para todos. Si acaso les tocaría un pedazo de padrenuestro. Y eso no les puede servir de nada (Rulfo, 2008: 111).

Los hermanos ofrecen alimentos al viajero porque pueden y la comida existe realmente: “Cuando desperté, había un sol de mediodía, junto a mí, un jarro de café. Intenté beber aquello. Le di unos sorbos” (Rulfo, 2008: 110). En cambio, en su encuentro con Eduviges, ésta le propone comer, pero la acción nunca llega a cumplimentarse: “Ven a tomar antes algún bocado. Algo de algo. Cualquier cosa. —Iré. Iré después” (Rulfo, 2008: 73). Además, a lo largo del camino Juan es capaz de percibir el calor y Donis es quien se encarga, junto con Dorotea de enterrar a Juan. Por el mismo principio explicado anteriormente, de la convivencia de los muertos y los vivos en el mismo espacio y una posible interacción entre ellos, es posible que la pareja de hermanos sean los únicos supervivientes de Comala, encargados de velar a los muertos.

Es posible que podamos distinguir entre diferentes tipos de maneras de comunicación, al parecer, en la novela, todos ellos sonoros: los difuntos hablando en sus

tumbas, comunicándose como lo hacen Juan y Dorotea; las ánimas vagando por las calles interactuando; las voces encerradas en las paredes; la comunicación entre los vivos (los hermanos) y los difuntos. Sobre esta última, acertadamente indica García (2004: 62) que existe una diferencia en la manera de expresarse de los vivos y de los muertos. Mientras Juan permanece en la casa de los hermanos escuchando sus conversaciones, nota esta diferencia respecto a la manera de hablar comparada con los demás personajes de Comala: “Oía de vez en cuando el sonido de las palabras, y notaba la diferencia. Porque las palabras que había oído hasta entonces, hasta entonces lo supe, no tenían ningún sonido, no sonaban; se sentían; pero sin sonido, como las que se oyen durante los sueños” (Rulfo, 2008: 107). Al haber experimentado el contacto con los dos mundos, Juan es capaz de darse cuenta de dicha diferencia, pero no es hasta entrar en contacto con los vivos cuando es posible establecer este contraste.

Ya se ha mencionado una interpretación muy original de Mario J. Valdés (1988) de Comala como una narración de muertos expuestos como si fuese un *tzompantli*, una galería de muertos y expresión del poder. En *Pedro Páramo* podemos oír a varios habitantes de Comala contando sus historias y sus voces y palabras convirtiéndose en un murmullo constante y eterno. Valdés relaciona el *tzompantli* prehispánico con las conversaciones que mantienen los muertos en las tumbas, lo que ya ha sido comentado en estas páginas. Sin embargo, agrega un punto relevante, que de nuevo confirma nuestras propuestas:

Propongo que examinemos con atención la práctica mortuoria del México prehispánico en la región del actual estado de Jalisco donde encontramos el llamado parlamento de los muertos. Esta práctica de enterrar a los muertos para que conversen se distingue marcadamente de las costumbres entre los aztecas en el centro de la alta planicie en donde se quemaba el cuerpo. Me refiero en especial a una tumba de Etzatlan, en la cuenca del lago Magdalena, no lejos de la región de Comala. Los muertos se encuentran colocados para facilitar la conversación. En la posición central se encuentran un hombre y una mujer. A cada lado de ellos, a la derecha y a la izquierda, hay una mujer, y a los pies de la pareja principal, se encuentran cinco más en contraposición, es decir, en un cuadro con los pies al centro. No es difícil imaginarnos a Juan Preciado y Dorotea hablando y oyendo (Valdés, 1998: 288- 299).

Para poder hablar de las muertes rulfianas es crucial entender el vínculo emocional entre los difuntos y los vivos, basado en la suposición de que la personalidad de los muertos se

mantiene intacta después de la muerte (Toor, 1947: 160). Por tanto, la relación que mantienen los familiares que se quedan en la tierra con el fallecido no quedan alteradas en gran medida, dado que nunca sucede una ruptura definitiva¹²⁰.

Una vez franqueada la muerte, el individuo no puede volver a la vida que ha dejado, pues, la separación ha sido demasiado profunda para poder ser abolida inmediatamente. Por tanto, se reunirá con quienes como él y antes que él partieron de este mundo hacia el de sus antepasados, entrando en esa sociedad mítica de las almas que cada sociedad se construye a su propia imagen (Hertz, 1990: 91).

El hecho de esta falta de la ruptura definitiva puede suscitar miedo en los que temen a ciertos muertos, puesto que éstos en uno de sus regresos a la tierra pueden causar daño y resulta necesario realizar ciertos rituales para ahuyentarlos. Tal como indica Elias (1987: 43), "Hasta la fórmula en que se utiliza la expresión «los muertos» es curiosa y reveladora. Suscita la impresión de que las personas muertas siguen existiendo en algún sentido: no meramente en el recuerdo de los vivos, sino con independencia de éstos". De este modo, los muertos cuentan con su autonomía, tanto como benefactores o causantes de desastres para los vivientes. En el cuento "La Cuesta de las Comadres" observamos el curioso caso de disculpa con el muerto por el asesinato, quizás para evitar una venganza posterior. El relato también cumple con la presencia de la liminalidad, ya que el asesinato ocurre en tierra de nadie. El cerro que quedó abandonado, donde el único habitante es el narrador representa este umbral. Por un lado se encuentra el pueblo, la civilización, y al otro lado del cerro está lo desconocido, la tierra desde donde nadie regresa: "Y yo también hubiera ido de buena gana a asomarme a ver qué habría tan atrás del monte que no dejaba volver a nadie" (Rulfo, 1990: 46). El asesinato ocurre en un lugar y momento proclive a ser identificado con la liminalidad: en un cerro solitario¹²¹ y de noche. La muerte de Remigio Torrico sucede de manera casi "natural", sin emociones, miedo ni remordimientos por parte del asesino, pero también con una total pasividad y aceptación del destino. Sin embargo, lo más relevante para este apartado es la "conversación" que sigue al asesinato: "Ya debía de estar muerto cuando le dije: - Mira, Remigio, me has de

¹²⁰ A propósito del Día de Muertos, Bloch y Parry (1982: 11) agregan que los antepasados, en su colectividad como difuntos, pueden seguir otorgando protección y bienestar para los vivos. Los autores sostienen, que los muertos pierden su individualidad a favor de formar un grupo, cuestión que en nuestra opinión es discutible en el contexto del presente trabajo.

¹²¹ "Así que cuando yo maté a Remigio Torrico, ya estaban bien vacías de gente la Cuesta de las Comadres y las lomas de los alrededores" (Rulfo, 1990: 50).

dispensar, pero yo no maté a Odilón. Fueron los Alacranes. Yo andaba por allí cuando él se murió, pero me acuerdo bien de que yo no lo maté” (Rulfo, 1990: 53). Puede resultar sorprendente que el asesino primero se disculpa, y luego explica al difunto sus razones: “«Como ves, no fui yo el que lo mató. Quisiera que te dieras cabal cuenta de que yo no me entremetí para nada». Eso le dije al difunto Remigio” (Rulfo, 1990: 54). La acción posterior del protagonista es abandonar el cadáver y lavar la canasta para evitar los rastros de sangre. Sin embargo, el motivo no tiene que ver con la posible justicia, sino porque, según el narrador: “Yo la iba a necesitar muy seguido y no me hubiera gustado ver la sangre de Remigio a cada rato” (Rulfo, 1990: 54). De este modo, la conciencia del protagonista queda tranquila al haber hablado con el difunto, y se ha borrado su rastro, lo que significa la vuelta a la normalidad¹²². Este mismo recurso de disculparse con los muertos por su asesinato está empleado en el cuento “El hombre”, aunque del mismo modo que el vengador de la familia, el remordimiento persigue al asesino en su huida:

“Disculpenme”, les dijo. Y comenzó su tarea. Cuando llegó al tercero, le salían chorretes de lágrimas. O tal vez fue el sudor. Cuestra trabajo matar. El cuero es correoso. Se defiende aunque se haga a la resignación. Y el machete estaba mellado: “Ustedes me han de perdonar”, volvió a decirles (Rulfo, 1990: 62).

Aunque de modo diferente, en “Diles que no me maten” también sucede un diálogo post-mortem entre el hijo y su difunto padre para “dar una idea de distancia emocional entre el hijo y el cadáver del padre” (Fares, 1991: 102). El hijo que se niega a socorrer a su padre frente al pelotón de fusilamiento, temiendo por su propia vida, enfatiza en este diálogo, donde el padre está reducido a un bulto encima del burro, la anonimidad repentina del padre. Al tener el rostro desfigurado “por tanto tiro de gracia que te [le] dieron” (Rulfo, 1990: 118) el padre queda irreconocible. La distancia de la que habla Fares se nota en la ironía que emplea Justino al dirigirse a su padre y la falta de respeto frente al cadáver.

Volviendo a la problemática de la involucración de los muertos en los asuntos de los vivos, en *Pedro Páramo* observamos una clara benevolencia de los difuntos para guiar y acompañar a Juan en su camino, siendo el mejor ejemplo la madre de Juan. Las palabras

¹²² De modo parecido a *Pedro Páramo*, la muerte sucede acompañada de una fiesta popular. Tal como después de la muerte de Susana San Juan Comala se sumerge en una fiesta, mientras agoniza Remigio Torrico, en Zapotlán tienen lugar las fiestas populares con cohetes y todo el bullicio de la celebración. Este recurso refuerza la idea de la muerte ninguneada, irrelevante.

de doña Doloritas se escuchan en varios momentos del transcurso de la novela, pero casi siempre son palabras de recuerdo, la descripción nostálgica del pueblo cuya belleza y prosperidad forman ya parte del pasado. Coinciden con lo que Pimentel (1991: 45) denomina como el tópico de *locus amoenus*, un lugar fértil, abundante y colorido. Sin embargo, se observa una fuerte disyuntiva entre lo que escucha Juan y lo que percibe en su camino al pueblo, la imagen no acompaña al sonido, y el sonido está anclado en el pasado. “El lector percibe únicamente los *sonidos* del tránsito como si el tiempo *se oyera*. El tiempo/sonido parece haber reducido al hombre en el presente a un estado sonámbulo. Inmediatamente después *se oye* la voz de la madre que se refiere a las carretas como si fueran cornucopias; lo que en el presente es un transcurso vacío cobra significado en el pasado” (Franco, 1992: 768). El pasado es doblemente fuerte, ya que las palabras de la madre resuenan, ya habían sido dichas y vuelven como recuerdo (¿o recordatorio?), así como las imágenes de la Comala abundante que habían muerto hace años. Se trata, en la novela, de una idealización del pasado y del lugar de su juventud, que a su vez constituye una herencia que la madre le deja al hijo, junto con la fotografía, a la que nos referiremos más adelante en este capítulo.

Juan Preciado se dirige a Comala guiado por los consejos de su madre que resuenan en su cabeza. La presencia de estas voces en la novela cuenta con mayor intensidad en las primeras nueve secuencias de la obra, donde la voz de Doloritas aparece seis veces. Las dos últimas no son tan nítidas y se manifiestan en las secuencias 30 y 37, ya cercanas o directamente relacionadas con la muerte de su hijo (Pimentel, 1991: 46). Según los testimonios orales, los difuntos comunican o revelan a los que se quedan en la tierra los obstáculos o elementos importantes del camino que hay que hacer después de la muerte (Barbosa Sánchez, 2010: 88). Las dos primeras veces que Juan percibe la voz de su madre tienen precisamente esta característica:

- 1) “El camino subía y bajaba: «Sube o baja según se va o se viene. Para el que va, sube; para el que viene, baja»” (Rulfo, 2008: 66).
- 2) “Traigo los ojos con que ella miró estas cosas, porque me dio sus ojos para ver: «Hay allí, pasando el puerto de Los Colimotes, la vista muy hermosa de una llanura verde, algo amarilla por el maíz maduro. Desde ese lugar se ve Comala, blanqueando la tierra, iluminándola durante la noche»” (Rulfo, 2008: 66).

Los fragmentos arriba citados pueden ser considerados no solamente una simple evocación de los recuerdos de Doloritas, quien desea trasladar a Juan su nostalgia y amor

por el pueblo de su juventud, sino también indicaciones prácticas sobre el camino. Como si, junto con Abundio, desempeñara el papel de psicopompo¹²³ para conducir a su hijo a su destino.

Pimentel (1991: 48) realiza una reflexión valiosa proponiendo una lectura geopoética de la voz de Dolores, situándola dentro del pueblo, como si precediera a Juan, esperándolo con los demás difuntos:

Es como si, al haberla evocado, la madre hubiera estado *en* Comala - «para el que *viene* baja». La enorme ironía, claro está, es que ella dice esto *fuera* de Comala, que se trata de una descripción orientada por la nostalgia y el dolor del exilio que la sola deixis de referencia declara como tal: el corazón de Dolores sigue en Comala, y por tanto, su perspectiva espacial, al describirla, sólo puede ser desde *dentro*.

Si bien apreciamos esta observación, consideramos que existe otra interpretación, relacionada con la presencia real de Dolores que acompaña a Juan en forma de un retrato, ubicada en la bolsa de su camisa, justo en el lugar del corazón. Por esta razón, el papel de la madre es el de guía que conduce a su hijo a lo que sería su lugar de descanso. Uno de los fenómenos frecuentemente presentes en los contextos rituales, debido al sentido práctico de muchos de ellos, es la sustitución de la totalidad de un objeto por una parte (Hertz, 1990: 74). En este caso, tras el viaje que realiza el retrato de Dolores, en el contexto del entierro y su presencia en la tumba, de manera simbólica y sirviéndose de una parte de la madre de Juan Preciado, ella yace en la misma tumba con su hijo, convirtiéndola en un sepulcro para tres personas. De este modo, aunque su cuerpo esté en Sayula, una parte de ella regresó para descansar en Comala.

5.4 La muerte y las tumbas

Tras la muerte los cuerpos no suelen ser embalsamados, ya que los entierros suceden 24 horas después del fallecimiento. En la zona del Estado de México el cadáver

¹²³ Anthony Stanton llama la atención en el doble papel de Abundio, no solamente como el psicopompo, sino también como el parricida, crucial para el desenlace de la novela. Según el investigador, Abundio es “hermano y doble de Juan Preciado. Las dos apariciones, al comienzo y al final de la obra, de Abundio, ese arriero que se antoja una versión mexicana del pastor, guía o guardián de las almas en su descenso al infierno, encierran la historia en un círculo atávico, fatalista y ritual. Así, la novela se cierra sobre sí misma en una estructura cíclica” (Stanton, 1988: 566-567).

yace en la tumba sobre una especie de almohada, como si estuviera descansando, en muchas ocasiones acompañado de objetos relevantes para la persona fallecida. En algunas ocasiones, se cree que colocar el cuerpo encima de una cruz acorta el tiempo de espera en el purgatorio (Toor, 1947: 161). Los entierros están seguidos de un novenario, durante el cual los rezos de los familiares y amigos del difunto deben ayudar al alma a alcanzar el purgatorio o el cielo. Según el testimonio de los pueblerinos de Chiconcuac, Estado de México, los muertos son conscientes de todo lo que pasa a su alrededor, desde el momento de la muerte, hasta los últimos ritos recibidos en la iglesia, cuando pasan al otro plano ontológico y se mueren realmente. En el caso de no satisfacer sus últimos deseos, o desatender los rezos necesarios, es posible que no solamente no encuentren la paz, sino que regresen a la tierra a tomar venganza¹²⁴. En *Los cuadernos de Juan Rulfo* encontramos valiosas palabras del autor que constituyen una muestra de la consciencia del muerto *par excellence*, reflexionando sobre la crudeza de la muerte desde la tumba.

La muerte es inalterable en el espacio y en el tiempo. Es sólo la muerte, sin contradicción ninguna, sin contraposición con la nada ni con ese algo. Es un lugar donde no existe la vida ni la nada. Todo lo que nace de mí, es la transformación de mí mismo. Los gusanos que han roído mi carne, que han taladrado mis huesos, que caminan por los huecos de mis ojos y las oquedades de mi boca, mastican los filos de mis dientes, se han muerto y han creado otros gusanos dentro de su cuerpo, han comido mi carne convertida en hediondez y la hediondez se ha transformado hasta la eternidad en pirruñas de vida, en el desmorecimiento de la vida. Pero la muerte no ha avanzado. Estoy aquí sitiado por la tierra, en el mismo lugar donde me enterraron para siempre (Rulfo 1994: 30).

Desde luego, este esbozo que inicialmente iba a formar parte de *Pedro Páramo* se asemeja en el tratamiento de la muerte, físico, explícito, chocante, brutal, con la literatura europea de los siglos XVII y XVIII citada anteriormente a partir de los trabajos de Ariès y Elias. Esta manera de representar y hablar de la muerte fue abandonada por el autor en las versiones finales de sus escritos, pasando a una visión más decorosa, poética y metafísica. Sin embargo, este fragmento revela algunas constantes que concuerdan con lo que conocemos como su obra principal. Ante todo hay que llamar la atención en la suspensión

¹²⁴ “The people here believe the souls go to heaven if prayers are said for them; otherwise they go to inferno, from where they return to annoy their families. Some will not sleep in the house after a death because they are afraid; they believe the dead return to it, for they hear noises. After the novena, however, all is normal again” (Toor, 1947: 165).

del tiempo y el espacio: el cuerpo del sujeto que narra su experiencia de la muerte se encuentra en un no-tiempo y un no-lugar¹²⁵. Resulta característico en la narrativa rulfiana que ambas nociones se encuentran suspensas, como pueden ser los ejemplos de Comala y de Luvina, los no-lugares donde los personajes se mantienen en una especie de limbo, donde no se percibe el paso de tiempo y no existe en su narrativa dicha noción respecto a ellos. Más adelante nos adentramos en el concepto de la liminalidad, imprescindible para comprender los ritos de paso, pero en este punto es menester resaltar que el cuerpo putrefacto es la metáfora de la liminalidad (Metcalf, Huntington, 1991: 72). Mientras el cadáver mantiene su “corporeidad” y no perece del todo, puede decirse que sigue presente en la tierra, convirtiéndose así en un paso extendido entre la vida y la nada.

Además, en el fragmento arriba citado el hincapié está puesto sobre la corporeidad del cadáver, no en su alma, aunque podemos suponer que, dado que está consciente de su situación, no ha sucedido la separación, manteniendo sus facultades mentales, igual que Juan Preciado o Dorotea mantienen sus características particulares. Analizando este fragmento, García (2004: 24) argumenta que es una muestra de que no existe el más allá en el pensamiento rulfiano, únicamente la crudeza del encuentro del cuerpo putrefacto con la tierra en un lugar donde le tocó yacer¹²⁶. No estamos completamente de acuerdo con esta constatación, ya que el mero hecho de mantener la consciencia, la personalidad y los recuerdos del difunto, aunque no se haga una alusión al más allá tradicionalmente concebido como tal, Cielo o Infierno, no despoja al difunto de su *vida post mortem*¹²⁷. Sin embargo, estamos de acuerdo con García cuando señala que Rulfo priva a sus protagonistas muertos de la posibilidad de alcanzar el más allá cristiano, condenándolos a la soledad eterna de sus propios pensamientos, sin esperanza alguna de alcanzar el bienestar prometido por la religión. Que sirva como ejemplo el caso del suicidio de

¹²⁵ Se está utilizando el término acuñado por Marc Augé de un modo ligeramente diferente de su significado original. Si bien el antropólogo francés lo emplea para los lugares considerados como transitorios por la insuficiencia del tiempo que uno pasa en ellos, tales como aeropuertos, autopistas, supermercados, etc., pero aplicados a la contemporaneidad, nosotros mantenemos esta idea de transición, pero aplicada a los lugares suspendidos entre los órdenes de la realidad y no-realidad. Por tanto, en nuestra perspectiva Comala o Luvina serían no-lugares, a pesar de que sus habitantes están condenados a pasar la eternidad allí, puesto que no pertenecen completamente al mundo real, a pesar de hallarse en él.

¹²⁶ “Después de la muerte no hay después, es sólo un decir que hay algo. El otro lado no es más que yacer en la tierra, desamparado” (García, 2004: 24).

¹²⁷ Como dato curioso deseamos aportar la referencia a las creencias más antiguas, de manera coloquial transmitidas en las culturas occidentales sobre la imagen del difunto como un ser dormido y carente de memoria. La tradición grecolatina contempla la idea de los difuntos bebiendo agua del río Lete en Hades, que provocaba la pérdida de los recuerdos y la consecuente separación del mundo de los vivos (Humphreys, 1981: 274).

Eduviges, la resistencia de Susana a recibir los últimos sacramentos o la preocupación de Felipa del cuento “Macario” por expiar las culpas del muchacho¹²⁸.

Los muertos de Comala mantienen el mismo aspecto que poseían en su vida terrenal. Al llegar al pueblo, Juan Preciado, asombrado por la soledad y el silencio de las calles, con sorpresa descubre que la sombra envuelta en rebozo que se le aparece en la calle tiene un aspecto muy real y *vivo*: “Me di cuenta que su voz estaba hecha de hebras humanas, que su boca tenía dientes y una lengua que se trababa y destrababa al hablar, y que sus ojos eran como todos los ojos de la gente que vive sobre la tierra” (Rulfo, 2008: 70). ¿Cómo distinguir entonces a los vivos de los muertos? ¿Acaso se reconocen entre ellos? Aparentemente, son los vivos que tienen mayor consciencia de la muerte de los demás, como demuestran los ejemplos de Juan y Miguel. Pero existen en Comala, además, figuras eternamente suspendidas al borde, que sería el caso de Susana San Juan, físicamente viva, pero con su alma más allá del mundo real. Sumergida en la locura, Susana está abandonada a su propio mundo de los recuerdos del amor y de la felicidad pasada, separándose de la situación de cautiverio en que se encuentra. Su locura, o la muerte en vida, es una decisión de evasión, que tiene que recrearse constantemente a través de un monólogo interior. En el pensamiento de Pedro Páramo, Susana está reducida a su forma corporal, puesto que resulta imposible al cacique penetrar su psiquis:

Pensó en Susana San Juan. Pensó en la muchachita con la que acababa de dormir apenas un rato. Aquel pequeño cuerpo azorado y tembloroso que parecía iba a echar fuera su corazón por la boca. «Puñadito de carne», le dijo. Y se había abrazado a ella tratando de convertirla en la carne de Susana San Juan. «Una mujer que no era de este mundo» (Rulfo, 2008. 163-164).

Esta última frase, que tanto asemeja Susana San Juan a Remedios la Bella de García Márquez, puede leerse por un lado como un signo de locura, o por su cercanía a la muerte, como falta de voluntad de vivir. Al pertenecer, en parte, al mundo de los muertos y estar separada de la realidad, la muerte de Susana ocurre casi como si fuese su deseo. Es la única muerte que no resulta trágica o violenta. Jean Franco (1992) recuerda que Susana había realizado su viaje al país de los muertos muchos años antes del momento de su

¹²⁸ “Felipa dice, cuando tiene ganas de estar conmigo, que ella le contará al Señor todos mis pecados. Que irá al cielo muy pronto y platicará con Él pidiéndome que me perdone toda la mucha maldad que me llena el cuerpo de arriba abajo” (Rulfo, 1990: 89).

muerte real. En una de sus visiones/recuerdos, Susana rememora el bajar a un pozo en busca de oro, donde, sin embargo, encuentra un esqueleto.

Y cuando encontró el apoyo allí permaneció, callada, porque se enmudeció de miedo. La lámpara circulaba y la luz pasaba de largo junto a ella. Y el grito de allá arriba la estremecía: —¡Dame lo que está allí, Susana! Y ella agarró la calavera entre sus manos y cuando la luz le dio de lleno la soltó. —Es una calavera de muerto —dijo. —Debes encontrar algo más junto a ella. Dame todo lo que encuentres. El cadáver se deshizo en canillas; la quijada se desprendió como si fuera de azúcar. Le fue dando pedazo a pedazo hasta que llegó a los dedos de los pies y le entregó coyuntura tras coyuntura. Y la calavera primero; aquella bola redonda que se deshizo entre sus manos (Rulfo, 2008: 147).

Franco ve en este pasaje un recordatorio de la muerte, un “*memento mori*, que se hace pedazos como si fuese de azúcar” (Franco, 1992: 773). Sin embargo, el recordatorio se desvanece, no deja huella, aparentemente, porque lo que sigue buscando Bartolomé con las manos de Susana es oro. Sin embargo, la niña ya ha conocido a la muerte, la ha tocado y ha salido del inframundo, por tanto, su muerte varios años después no es temida, sino incluso anhelada: “Ya me voy a morir? – Sí, hija. - ¿Por qué entonces no me deja en paz? Tengo ganas de descansar. Le han de haber encargado que viniera a quitarme el sueño” (Rulfo, 2008: 168). A continuación, se van a comparar y describir en profundidad varias muertes rulfianas: las de Juan Preciado, Susana San Juan, Justo Brambila y Remigio Torrico. Otra muerte muy relevante, la de Tanilo, del cuento “Talpa”, será estudiada en el siguiente capítulo, debido a las diferencias en el simbolismo que la acompaña.

Se trata de muertes muy diferentes entre sí, ya que contamos con una muerte repentina, una muerte acompañada y esperada y dos asesinatos. Salvo el fallecimiento de Susana, las otras dos no cuentan con el acompañamiento tradicional de los seres cercanos que apoyan al moribundo y tratan de aliviar su paso al más allá.

Al estar en su lecho de muerte, en una agonía prolongada y en una vida de ensueño, Susana percibe la presencia de su padre. La ambigüedad de la narración deja entrever que al referirse al “padre”, se trata de la presencia de Rentería, pero Susana considera que el que ha venido a verla es su padre:

– ¿Eres tú, padre?

– Soy tu padre, hija mía.

Entreabre los ojos. Mira como si cruzara sus cabellos una sombra sobre el techo, con la cabeza encima de su cara. Y la figura borrosa aquí enfrente, detrás de la lluvia de sus pestañas. Una luz difusa; una luz en el lugar del corazón, en forma de corazón pequeño que palpita como llama parpadeante. “Se te está muriendo de pena el corazón – piensa-. Ya sé que vienes a contarme que murió Florencio; pero eso ya lo sé. No te aflijas por los demás; no te apures por mí. Yo tengo guardado mi dolor en un lugar seguro. No dejes que se te apague el corazón (Rulfo, 2008: 148-149).

Se ha comentado al comienzo de este capítulo que los muertos tienen la capacidad de aparecerse en los sueños, ya que el estado de sueño también es liminal, y la persona que sueña es capaz de tocar el mundo de los muertos. Por tanto, en las creencias populares, encontrarse con los muertos en los sueños es posible, e incluso frecuente. La aparición que percibe Susana puede estar relacionada con su padre, pero también el motivo del corazón en llamas recuerda la imagen popular del Sagrado Corazón de Jesús, el símbolo del amor de Jesucristo por la humanidad. De poder interpretarlo así, sería la única vez que se percibe la presencia de una divinidad, ya que en todas las ocasiones que los difuntos de Comala se refieren a Dios, es para remarcar su lejanía o indiferencia¹²⁹. Susana, al haber conocido la muerte antes, rechaza la intervención divina y se niega a recibir la visita del cura, de nuevo mezclando la presencia de su padre difunto con la figura de Rentería:

- Entonces adiós, padre – contestó ella-. No vuelvas. No te necesito.

Y oyó cuando se alejaban los pasos que siempre le dejaban una sensación de frío, de temblor y miedo.

- ¿Para qué vienes a verme, si estás muerto?

El padre Rentería cerró la puerta y salió al aire de la noche. El viento seguía soplando” (Rulfo, 2008: 149).

De nuevo, cuando el padre Rentería viene a dar los últimos sacramentos a Susana, ella rechaza su presencia. Resultan desconcertantes las palabras que dirige el cura a la

¹²⁹ “En el Cielo me dijeron que se habían equivocado conmigo” (Rulfo, 2008: 119); “Tú sabes cómo hablan raro allí arriba; pero se les entiende. Les quise decir que aquello era sólo mi estómago enarrñado por las hambres y por el poco comer; pero otro de aquellos santos me empujó por los hombros y me enseñó la puerta de salida: «Ve a descansar un poco más a la tierra, hija, y procura ser buena para que tu Purgatorio sea menos largo»” (Rulfo, 2008: 120). Así relata a Juan su experiencia con los ángeles y los santos Dorotea, para quien el Cielo es tan lejano e inalcanzable, que al final reconoce: “El Cielo para mí, Juan Preciado, está aquí donde estoy ahora” (Rulfo, 2008: 124).

moribunda, susurrando a su oído: “Tengo la boca llena de tierra” y “Traigo saliva espumosa; mastico terrones plagados de gusanos que me anudan en la garganta y raspan la pared del paladar. Mi boca se hunde, retorciéndose en muecas, perforada por los dientes que taladran y devoran. La nariz se reblandece. La gelatina de los ojos se derrite” (Rulfo, 2008: 168). Estas imágenes que evocan el cuerpo carcomido por los gusanos, la putrefacción del cadáver, no solamente resultan desconcertantes en el contexto en el que se pronuncian, sino en la obra en general, ya que no encontramos en otros lugares de *Pedro Páramo* esta visión tan cruda de la muerte. Además, contrastan con la siguiente visión que el sacerdote transmite a la moribunda:

Aún falta más. La visión de Dios. La luz suave de su Cielo infinito. El gozo de los querubines y el canto de los serafines. La alegría de los ojos de Dios, última y fugaz visión de los condenados a la pena eterna. Y no sólo eso, sino todo conjugado con un dolor terrenal. El tuétano de nuestros huesos convertido en lumbre y las venas de nuestra sangre en hilos de fuego, haciéndonos dar reparos de increíble dolor; no menguado nunca; atizado siempre por la ira del Señor (Rulfo, 2008: 169).

La sordidez de las imágenes evocadas por el padre Rentería pueden sugerir un rencor del propio sacerdote por la indiferencia de Susana, quien nunca ha respetado ni temido su figura, a diferencia de otros habitantes de Comala. Susana San Juan ha sido la única persona en el pueblo que ha cuestionado el poder del cura, quizás rechazándolo del mismo modo que rehuía el control que ejercía sobre su cuerpo y su amor el cacique. Las últimas palabras que el padre Rentería dirige a la moribunda son una muestra de un último intento de venganza, a lo que ella responde con una sonrisa y un nuevo rechazo: “-¡Ya váyase, padre! No se mortifique por mí. Estoy tranquila y tengo mucho sueño” (Rulfo, 2008: 169). La manera de morir de Susana San Juan es coherente con su afrontamiento de la vida en cautividad, donde el ensueño le permitía eludir todo el poder que los demás ejercían sobre ella¹³⁰. En este caso, salvo esta sonrisa que evoca la mujer, Rulfo en su narración no nos deja entrever nada de sus pensamientos ni emociones.

En el campo de la literatura mexicana nos encontramos con un ejemplo único que describe todo el proceso de la agonía, desde el punto de vista del moribundo. Se trata del

¹³⁰ No solo para Susana la muerte significa la liberación. Hay que recordar otras muertes que ocurrieron de manera estoica, cristiana, en definitiva, que no han sido las muertes amaestradas: “Eduviges incluso acelera su muerte por suicidio, sin esperar a que Dios lo disponga. Dorotea rechaza la orden que le da su alma de seguir arrastrando la vida [...]. Ni siquiera don Pedro se resigna a morir: «Esta es mi muerte... no tarda, no tarda», dice” (Antolín, 1991: 73).

cuento “La frontera increíble” de José Revueltas. Aunque relatado por un narrador omnisciente, el texto incluye los monólogos desde la perspectiva del hombre que se está muriendo rodeado de su familia, reflejando las diferentes perspectivas, totalmente dispares, del propio acto. Lo que al principio promete ser una *muerte amaestrada*, tranquila, en compañía de los familiares que acompañan al moribundo¹³¹, la muerte “tranquila, buena y dulce”, en realidad se convierte en la narración de los sufrimientos del protagonista y una reflexión sobre la imposibilidad de comunicación con el mundo de los vivos¹³², una vez estando al borde de la muerte. Para nuestro análisis, es de suma importancia la percepción de la muerte por parte del moribundo: “Este de la tierra comenzaba a ser su otro mundo. Miraría este mundo de los vivos como el verdadero mundo de los muertos y al dolerle el cuerpo, con un dolor que llegara hasta la muerte, él, el muerto, habría resucitado” (Revueltas, 1960: 42). Esta suspensión entre dos mundos y la simultánea comprensión de ambos lleva al moribundo a experimentar toda la clase de emociones inalcanzables para los que le rodean y tampoco posibles de expresar. Revueltas (1960: 43) habla incluso de un “impenetrable idioma de la muerte”, percibido por los vivos en forma de sollozos, gritos o suspiros, mientras que para los agonizantes se trata de un modo de comunicación que indica que ya están cruzando una frontera entre ambos mundos. En el caso de *Pedro Páramo* el consuelo y el acompañamiento se muestra en los sollozos de las mujeres que acompañan a Susana en su cuarto. No encontramos aquí las palabras de consuelo, de hecho, no se hallan en ningún caso de la muerte en la obra de Juan Rulfo, lo que destaca la situación de la soledad y abandono emocional de todos los moribundos. Respecto al consuelo y las palabras que decir en los momentos previos al fallecimiento, los teóricos de la muerte señalan que:

El vocabulario a utilizar en tal situación es relativamente pobre. Los sentimientos ante una situación penosa contienen las palabras. Para los moribundos puede resultar bastante amargo. Se sienten abandonados mientras aún están vivos... Pero aquí se presenta aislado el problema que el morir y la muerte plantea a quienes quedan detrás. Este laconismo, esta falta de espontaneidad en la expresión de compasión en

¹³¹ “Los párpados quietos del agonizante hacían pensar que su muerte iba a ser tranquila, sin sufrimiento, no como esas muertes angustiosas en que la casa se llena de terror hay un deseo tremendo de que todo ocurra de una vez, sin transiciones, para que cese el espectáculo intolerable del moribundo que gime o grita como una encarnación del espanto. Ahora, menos mal, ocurriría todo con dulzura, como una extinción suave y lenta, como sucede cuando mueren los santos y en seguida se eleva un rumor arrebatado y magnífico, que es una identidad, un júbilo religioso por haber podido contemplar el sobrehumano tránsito” (Revueltas, 1960: 39).

¹³² “Madre, mujer, hermana y hermano, gentes en espera de una muerte que no les sería dable comprender jamás” (Revueltas, 1960: 41).

situaciones críticas de otras personas, no se limita a la presencia de un moribundo o del allegado de un muerto (Elias, 1987: 33).

Normalmente, las fórmulas de consuelo suelen ser estereotipadas, y las muestras de compasión son estandarizadas dentro de los marcos culturales, dejando la capacidad de invención y originalidad. Dado su carácter religioso y ritual, existe una uniformidad de fórmulas que deberían ser pronunciadas en tales momentos. Sin embargo, al ser la muerte de Susana San Juan diferente en este aspecto, debido a su falta de interés en alcanzar la gloria divina, el acompañamiento verbal y ritual se muestra muy heterodoxo. Tal como hemos dicho, estas muestras en la obra rulfiana son los rezos y sollozos, sobre los cuales volveremos a reflexionar en este capítulo. Para finalizar el análisis de la muerte de Susana San Juan hay que recordar una propuesta de Yvette Jiménez Báez (1990: 255) quien encuentra un trasfondo cultural muy interesante en la muerte de la esposa del cacique, identificando la feria que tuvo lugar al día siguiente, con la feria del Señor de Amula, cuyas fechas son movibles, aunque principalmente se celebra en los primeros días de enero. "En la novela, el pueblo parece entender el sentido de liberación que tiene la muerte del personaje identificado con la tierra. Y en la historia probablemente la feria se asocia al renacimiento del pueblo a principios del siglo XIX", comenta Jiménez Báez (1990: 254). Al consultar las fuentes históricas sobre la fiesta, vemos que está relacionada con un mito fundacional de San Gabriel, en el cual la figura del Cristo de Amula, fabricado originalmente en Pátzcuaro, Michoacán, "decide" quedarse en el lugar donde se funda San Gabriel, en vez de seguir peregrinando hasta Jiquilpan, que había sido su destino principal (Zárate Hernández, 1997).

A continuación, es menester detenernos en el momento de la muerte de Juan Preciado y su inmensa soledad y confusión, magistralmente descrita por Rulfo. Hablar del momento de fallecimiento en términos de soledad resulta obvio, ya que la experiencia de ninguna manera puede ser compartida ni comprendida. De allí, el pasado de la novela *Pedro Páramo*, así como el fragmento de *Los cuadernos de Juan Rulfo* citado anteriormente ofrece una rara ocasión en la historia de la literatura, de la narración en primera persona de este preciso momento. Existe una idea sobre el contraste entre la colectividad de la vida, la convivencia imparable entre los vivos, y la soledad de la muerte: "esta idea de que es posible estar en alegre compañía con otros, pero que tenemos que morir solos" (Elias, 1987: 74). La soledad del moribundo se expresa ante todo en la idea de la imposibilidad de compartir el propio momento de la muerte, ni siquiera el

proceso de morir: “ante nuestra propia muerte «estamos solos», ya que «solos» tendremos que «coger la barca que atraviesa el río», pero en realidad no estamos solos, ya que la «barca» la cogemos llevando con nosotros nuestro mundo de creencias y representaciones mentales y con éstas pactamos hasta el último momento” (García Orellán, 2003). Estas palabras las confirma todo el viaje de Juan Preciado, realizado en soledad, para encontrar la muerte definitiva, tal como lo describiremos más detalladamente en el capítulo dedicado a los ritos de paso.

Llegué a la plaza, tienes tú razón. Me llevó hasta allí el bullicio de la gente y creí que de verdad la había. Yo ya no estaba muy en mis cabales; recuerdo que me vine apoyando en las paredes como si caminara con las manos. Y de las paredes parecían destilar los murmullos como si se filtraran de entre las grietas y las descarapeladuras. Yo los oía. Eran voces de gente; pero no voces claras, sino secretas, como si me murmuraran algo al pasar, o como si zumbaran contra mis oídos. Me aparté de las paredes y seguí por mitad de la calle; pero las oía igual, igual que si vinieran conmigo, delante o detrás de mí. No sentía calor, como te dije antes; antes por el contrario, sentía frío. Desde que salí de la casa de aquella mujer que me prestó su cama y que, como te decía, la vi deshacerse en el agua de su sudor, desde entonces me entró frío. Y conforme yo andaba, el frío aumentaba más y más, hasta que se me enchinó el pellejo. Quise retroceder porque pensé que regresando podría encontrar el calor que acababa de dejar; pero me di cuenta a poco de andar que el frío salía de mí, de mi propia sangre. Entonces reconocí que estaba asustado. Oí el alboroto mayor en la plaza y creí que allí entre la gente se me bajaría el miedo. Por eso es que ustedes me encontraron en la plaza. ¿De modo que siempre volvió Donis? La mujer estaba segura de que jamás lo volvería a ver. —Fue ya de mañana cuando te encontramos. Él venía de no sé dónde. No se lo pregunté. —Bueno, pues llegué a la plaza. Me recargué en un pilar de los portales. Vi que no había nadie, aunque seguía oyendo el murmullo como de mucha gente en día de mercado. Un rumor parejo, sin ton ni son, parecido al que hace el viento contra las ramas de un árbol en la noche, cuando no se ven ni el árbol ni las ramas, pero se oye el murmurar. Así. Ya no di un paso más. Comencé a sentir que se me acercaba y daba vueltas a mi alrededor aquel bisbiseo apretado como un enjambre, hasta que alcancé a distinguir unas palabras vacías de ruido: «Ruega a Dios por nosotros». Eso oí que me decían. Entonces se me heló el alma. Por eso es que ustedes me encontraron muerto (Rulfo, 2008: 118-119).

La muerte de Juan consiste en tres elementos clave: la pérdida del rumbo; la presencia sofocante de los ruidos y de las voces que de repente asaltan al protagonista; y la repentina pérdida de calor. Sobre el primer aspecto mencionado, se puede constatar que se trata de un recurso parecido al de la muerte de Miguel Páramo, quien pierde el camino a Contla, quedándose en el limbo. Juan camina al centro del pueblo sin intención clara de adónde se dirige. Su camino es errático y débil: “Yo ya no estaba muy en mis cabales; recuerdo que me vine apoyando en las paredes como si caminara con las manos. Tal como en el caso de Miguel, el mundo de Juan Preciado, además de dar giros y vueltas, haciéndole perder su conciencia del mundo que lo rodea, se nubla, impidiéndole ver dónde se encuentra: “Tengo la memoria de haber visto algo así como nubes espumosas haciendo remolino sobre mi cabeza y luego enjuagarme con aquella espuma y perderme en su nublazón. Fue lo último que vi” (Rulfo, 2008: 117). De este modo, la niebla nuevamente aparece en un momento de la tanatofanía, realizando la transición al más allá, al mundo de los muertos.

Sobre la problemática de los ruidos y el ahogo que mató a Juan Preciado, hay que destacar la combinación de dos niveles expresados en este diálogo: “¿Quieres hacerme creer que te mató el ahogo, Juan Preciado?” a lo que el difunto contesta: “Es cierto, Dorotea. Me mataron los murmullos” (Rulfo, 2008: 117). La combinación del sonido, con una sensación física de calor y de ahogo, totalmente coherente con el planteamiento sobre el calor abrasador de Comala evocado en las primeras páginas de la novela, se complementa creando una nueva visión totalizadora de la muerte que abarca varias sensaciones del moribundo. Stanton (1988: 585) sugiere que existe un efecto de confusión respecto a la procedencia de las voces, viniendo éstas desde el interior de Juan:

Las voces, que antes parecían ser interiores, aquí se han exteriorizado pero en seguida toda noción de una división clara entre lo interior y lo exterior se esfuma en una indefinición generalizada, de la cual lo único que se desprende es que las voces son ubicuas: están en todas partes y atraviesan las categorías y límites fijados por el pensamiento racional (Stanton, 1988: 587).

Hasta la hora de la muerte de Juan, los murmullos estaban presentes en todos los lugares en el cuento, acompañándole y haciendo su presencia muy tangible, hasta impregnar al propio protagonista y sofocarlo. Sin embargo, hay una voz muy importante que se pierde en el momento de su muerte: se interrumpe la comunicación de Juan con su madre. Antes de morir, posiblemente en casa de Donis y su hermana, Juan tiene la siguiente

conversación con su madre: “—¿No me oyes? —pregunté en voz baja. Y su voz me respondió: —¿Dónde estás? —Estoy aquí, en tu pueblo. Junto a tu gente. ¿No me ves? —No, hijo, no te veo. Su voz parecía abarcarlo todo. Se perdía más allá de la tierra” (Rulfo, 2008: 116). Asimismo, mientras le ahogan los murmullos, viene el último recuerdo de la voz de su madre con palabras de sumo significado identitario:

«Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...» (Rulfo, 2008: 117-118).

Resulta interesante que en el momento de su propia muerte Juan no experimenta el viraje de sus propios recuerdos, sino los de su madre. Toda la carga emocional relacionada con el pueblo, el amor y el desamor que ha sufrido Dolores, las desilusiones causadas por el matrimonio frustrado y el abandono del pueblo florecen en la cabeza de Juan en el momento de su muerte. Dice Elias (1987: 75) que “con la propia muerte, el pequeño mundo de nuestra persona, con sus recuerdos únicos, con los sentimientos y las experiencias que sólo nosotros conocemos, con el saber que nos es propio y con nuestros sueños desaparecerá para siempre”. La representación de la muerte de Juan resulta inusual en este sentido, ya que lo que se pierde por siempre son los recuerdos de su madre, que es la única persona que le acompaña en su momento de perecer: con su voz y como un retrato en el bolsillo. Parece que ha sido cumplida la intención de la madre de regresar, donde su hijo ha sido el vehículo que la traía de regreso a su pueblo. “La forma de morir depende también, de hecho y no en última instancia, de si una persona ha tenido la posibilidad, y hasta qué punto, de establecer objetivos para su propia vida y alcanzarlos, proponerse cometidos y cumplirlos” (Elias, 1987: 78). Juan no ha cumplido sus objetivos, vino a conocer a su padre y no lo ha alcanzado, por tanto adquiere más importancia este último recuerdo de la madre, que sí expresa las emociones relacionadas con la odisea de su hijo. Además, en las últimas palabras de Doloritas se suspenden las categorías divisorias entre los órdenes espacio-temporales. Al decir que las mañanas, los mediodías y las noches son los mismos con la diferencia del aire es “una manera poética de abolir el

tiempo: de negar el devenir, todos los tiempos son el mismo” (Pimentel 1991: 51). Todos los tiempos y colores comprimidos en uno son una especie de *aleph* comalense, la simultánea acumulación y suspensión de las fronteras y diferencias propia de la muerte.

El último aspecto de la muerte de Juan que deseamos destacar, el frío que siente el protagonista, en realidad la pérdida del calor vital, puede ser considerada como un fruto de una larga preparación para la muerte. Al aparecer en la casa de Donis y su hermana el comportamiento de Juan es errático y desconcertante. Dice la mujer: “Solamente está asustado” (Rulfo, 2008: 107). A este “susto” hay que agregar el malestar físico de Juan, el cansancio y el comienzo de la agonía: “Se rebulle contra sí mismo como un condenado. Y tiene todas las trazas de un mal hombre. ¡Levántate, Donis! Míralo. Se restriega contra el suelo, retorciéndose. Babea” (Rulfo, 2008: 109). Posteriormente, se vuelve a repetir el motivo del miedo: “¡Tómelo! Le hará bien. Es agua de azahar. Sé que está asustado porque tiembla. Con esto se le bajará el miedo” (Rulfo, 2008: 113). En este pasaje Juan está temblando por una posible fiebre y susto. Estos breves fragmentos transmiten mucha información cultural, de nuevo remitiéndonos a la tradición oral campesina, en la que una de las causas directas de la muerte es el llamado “susto”. Ése se manifiesta en el abandono del cuerpo por parte del alma. El espíritu puede quedar preso en otro lugar a causa de un *susto*. “Los parientes y los amigos del moribundo van entonces en su búsqueda y recorren el pueblo durante horas, deteniéndose en los lugares estratégicos donde los llamados pueden oírse desde lejos” (Séjourné, 1996: 44). De este modo se trata de convencer al espíritu para que vuelva al cuerpo del enfermo. Los viajeros que fallecen en el camino corren el mismo peligro, puesto que el alma puede quedarse atrapada en algún lugar lejano y es necesario traerla de vuelta. Consideramos que esta interpretación sería coherente debido a varios aspectos de la muerte de Juan, teniendo en cuenta su condición de viajero, su recorrido por el pueblo, y finalmente, su fallecimiento en las calles de Comala cuando se pierde.

Humphreys (1981: 264) recurre al término *dramatis personae*, utilizado en el contexto mortuario por Hertz, respecto a los rituales de la preparación para la muerte y el entierro, así como la posterior incorporación de los vivos a la vida normal. Existe una interrelación entre el cuerpo del difunto, su alma y los vivos, donde el ánima representa al antiguo actor social y los supervivientes son el orden social. Estos rituales, tanto como el tiempo que ocupan, pueden variar sobremanera dependiendo de la cultura, aunque lo

que no se suele poner en duda es su existencia. Al poco tiempo de fallecer, Donis y Dorotea le encuentran en la plaza:

Yo te encontré en la plaza, muy lejos de la casa de Donis, y junto a mí también estaba él, diciendo que te estabas haciendo el muerto. Entre los dos te arrastramos a la sombra del portal, ya bien tirante, acalambrado como mueren los que mueren muertos de miedo. De no haber habido aire para respirar esa noche de que hablas, nos hubieran faltado las fuerzas para llevarte y contimás para enterrarte. Y ya ves, te enterramos (Rulfo, 2008: 117).

Reaparece el motivo del miedo, o sea el *susto* del imaginario campesino, como la principal razón de la muerte. Los dos seres vivos que quedan en el pueblo, Donis y Dorotea, se encargan de realizar el entierro, aunque la muerte de Juan también significa la muerte de Dorotea, convirtiéndola en la tercera figura materna que ése encuentra en Comala, debido al deseo frustrado de la mujer de ser madre. Dorotea, que nunca ha podido cumplir su anhelo de la maternidad, tal como cuenta sobre su sueño “bendito” y “maldito”, se encarga de darle el último adiós a Juan, muriéndose justo después y, ya en la tumba, se encarga de socorrerlo para entender las reglas del funcionamiento del más allá.

Me senté a esperar la muerte. Después que te encontramos a ti, se resolvieron mis huesos a quedarse tiesos. “Nadie me hará caso”, pensé. Soy algo que no le estorba a nadie. Ya ves, ni siquiera le robé el espacio a la tierra. Me enterraron en tu misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos. Aquí en este rincón donde me tienes ahora. Sólo se me ocurre que debería ser yo la que te tuviera abrazado a ti. ¿Oyes? Allá fuera está lloviendo. ¿No sientes el golpear de la lluvia? —Siento como si alguien caminara sobre nosotros. —Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados (Rulfo, 2008: 120).

Los gestos de Dorotea demuestran las actitudes maternas de consuelo y ternura. Incluso la pregunta que le hace a Juan sobre la lluvia puede evocar una manera de hablar a un niño, indagando sobre las cuestiones obvias, pero que son nuevas para él. Sin embargo, la configuración en la que se encuentran de nuevo frustra los deseos de Dorotea, quien, incluso en la ultratumba, no puede ejercer su papel de madre en su totalidad.

Siguiendo las premisas de Hertz y su obra clásica *La muerte. La mano derecha*, Metcalf y Huntington (1991: 71) aportan una reflexión sobre la relación del cuerpo físico

del cadáver y el alma, así como su significación simbólica. Los autores argumentan que “symbolic attributes of the dead body provides insight into a culture’s understanding of the nature of death”. Perciben el cuerpo humano en su dimensión simbólica, puesto que, si en vida se prestaba a ser un receptáculo de representaciones morales y culturales, lo mismo ocurriría tras su fallecimiento. Juan y Dorotea yaciendo juntos en la tumba se ajustan a esta propuesta antropológica. Tal como se ha mencionado, Dorotea *La Cuarraca* en la vida fue conocida por no haber experimentado la maternidad¹³³.

Pagué con eso la deuda de encontrar a mi hijo, que no fue, por decirlo así, una ilusión más; porque nunca tuve ningún hijo. Ahora que estoy muerta me he dado tiempo para pensar y enterarme de todo. Ni siquiera el nido para guardarlo me dio Dios. Sólo esa larga vida arrastrada que tuve, llevando de aquí para allá mis ojos tristes que siempre miraron de reojo, como buscando detrás de la gente, sospechando que alguien me hubiera escondido a mi niño (Rulfo, 2008: 119).

La maternidad frustrada de Dorotea, explicada en la tumba a Juan Preciado, demuestra, primero, nuestra propuesta de la continuidad de personalidades y caracteres de los difuntos que conservan sus memorias y conciencias, y segundo, el papel simbólico que desempeñaban en sus comunidades. Dorotea como pordiosera y persona que deseaba ser madre, perpetúa este papel en la ultratumba, señalando que no es correcto que ella esté abrazada por Juan: “Me enterraron en tu misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos. Aquí en este rincón donde me tienes ahora. Sólo se me ocurre que debería ser yo la que te tuviera abrazado a ti”. Del mismo modo, Juan que realizó el viaje como promesa a su madre, aparte de yacer en la tumba con ella en forma de la fotografía, se encuentra en el sepulcro con una figura maternal, cumpliendo el papel del hijo, tal como se ha señalado.

La cotidianidad y naturalidad de esta afirmación convierte la tumba en un hogar, una “morada” de muertos. Sólo cabe recordar la pieza de teatro de Elena Garro “Un hogar sólido”, en la cual todos los difuntos del panteón familiar no solamente *conviven*, sino también comparten los recuerdos de su vida y, ante todo, tratan su propia muerte con una naturalidad que crea un efecto de extrañeza y humor. La cotidianidad, y el hecho de ver el panteón como un hogar, se refleja en la manera en la que se refieren a su lugar de

¹³³ “Siempre madruga para venir aquí por su desayuno. Es una que trae un molote en su rebozo y lo arrulla diciéndole que es su crío. Parecer ser que le sucedió alguna desgracia allá en sus tiempos; pero, como nunca habla, nadie sabe lo que le pasó. Vive de limosna” (Rulfo, 2008: 122).

descanso: “vecindad”, además de ver su existencia en los mismos términos que lo harían en la tierra: la abuela avergonzada de recibir a los nuevos muertos en camión¹³⁴, los huesos que se pierden¹³⁵, la alegría de ver al familiar que no han visto en años, ahora difunto como los demás.

Los aspectos más importantes de esta breve obra que apoyan nuestras propuestas sobre el imaginario mortuario son precisamente la vida *post mortem* que llevan los muertos, conservando todas sus características, tanto físicas, como temperamentales, los pensamientos y memorias, así como sus esperanzas para el futuro, que se expresan en sus deseos de convertirse en otras cosas o fenómenos, puesto que son nada y lo son todo en el universo¹³⁶. Es de suma importancia recalcar que los difuntos de Garro también se encuentran suspendidos en la no-muerte completa, ya que no entran ni al cielo, ni al purgatorio, ni al infierno, esperando la llamada de Dios: “Mamá Jesusita. —Ya no habrá mundo, Catita, porque todo eso lo seremos después del Juicio Final” (Garro, 1958: 32). Consideramos que este texto refleja, tanto como *Pedro Páramo* la idea de la liminalidad y de la creencia en la existencia real de los muertos después de su muerte.

Los muertos de Comala, de Ixtepec de Elena Garro o de un hogar sólido de un pueblo anónimo, viven de los recuerdos. La autora, al hablar de “un hogar sólido” transmite la sensación de seguridad, eternidad. Una casa de muertos donde ellos permanecerán eternamente, con lujos que Juan Preciado y Dorotea en una humilde tumba en Comala no pueden esperar¹³⁷. Se recuerdan a sí mismos constantemente, en un *aquí* y *ahora* eterno, el eterno presente. Contrario a Heráclito, los difuntos viven en el mismo

¹³⁴ “Lidia. —¿Y la abuela?

Clemente. —No puede levantarse. ¿Te acuerdas que cometimos el error de enterrarla en camión?

Mamá Jesusita. —Sí, Lili, aquí me tienes acostada por sécula seculorum.

Gertrudis. —Cosas de mi mamá, ya sabes, Lili, lo compuesta que fue siempre...

Mamá Jesusita. —Lo peor será, hijita, presentarse así ante Dios Nuestro Señor. ¿No te parece una infamia?” (Garro, 1958: 23).

¹³⁵ “¡Ayúdame a buscar mis metacarpios! Siempre los pierdo y sin ellos no puedo dar la mano” (Garro, 1958: 14).

¹³⁶ “Muni. —Sí, Lili, todavía no lo sabes, pero de pronto no necesitas casa, ni necesitas río. No nadaremos en el Mezcala: seremos el Mezcala.

Gertrudis. —A veces, tendrás mucho frío; y serás la nieve cayendo en una ciudad desconocida, sobre tejados grises y gorros rojos.

Catalina. —A mí lo que más me gusta es ser bombón en la boca de una niña, o cardillo, ¡para hacer llorar a los que leen cerca de una ventana!” (Garro, 1958: 30).

¹³⁷ “En referencia a lo señalado con anterioridad, en «Un hogar sólido» y en la novela *Los recuerdos del porvenir*, la tumba es la casa de todos los personajes, están atrapados en este «infierno circular» del tiempo que sigue como fuera de curso: están encerrados en el limbo de sus recuerdos” (Hernán Mena, 2015: 226-227).

momento todo el tiempo, lo que denominaríamos un *espaciotiempo*, donde su principal ocupación es recordar y narrar:

[...] el contar es un proceso que anula el tiempo, lo detiene, juega con él y transmite sus imágenes a manera de las tradiciones orales. Se trata de un tiempo muerto que sólo cobra vida por medio de la oralidad. Este modo en que se teje el tiempo de los relatos rulfianos produce una ambivalencia que transita de lo que se conoce como mundo real al de la muerte, es decir no-tiempo, que se refleja en distintos puntos narratológicos (García, 2004: 51).

Este recurso, de la narración entrecortada, simultánea, acronológica, donde todos los elementos de la historia cobran la misma importancia porque en realidad suceden a la par, es propio de una narración mítica, donde se habla y crea a la vez. En este caso, son los muertos que recrean sus historias dotándolas de vida de nuevo, a partir de las memorias, y estableciendo de este modo los modelos arquetípicos. En referencia a la tumba, tal como Valdés proponía ver Comala como un enorme *tzompantli*, Aronne-Amestoy (1986: 85) habla de la tumba como un mosaico narrativo y una especie de “la imago del *topos* ideal en su valor disfórico”.

La acción representada aquí es la palabra evocadora, pseudoacción o acción retrógrada, dado que concierne a un objeto fatalmente determinado: el pasado. El espacio de la tumba no es el del tiempo biológico de la transmutación de la materia, sino el tiempo de la memoria culposa, tiempo eterno replegado sobre el pasado inalterable, como un inútil ojo juzgante. En relación con este centro atemporal, el axis cronológico que une las figuras se desvanece, y todas las piezas del mural se constituyen en metáforas del espacio de la tumba. La historia es imposible desde la perspectiva de la muerte (Aronne-Amestoy, 1986: 85).

Desde el punto de vista antropológico, los muertos pueden encontrarse en tres lugares simultáneamente: en sus restos terrenales; en los monumentos dedicados a su memoria, normalmente las tumbas; y en los lugares donde residen las almas, de acuerdo con las tradiciones culturales específicas. La tumba es la memoria, es la parte material que queda para el recuerdo de los vivos, a veces incluyendo un mensaje que el fallecido desea dejar para la posteridad. Las primeras tumbas en Europa, las grecorromanas, contenían toda la información sobre el difunto – su esposo/a, los hijos muertos, el hombre en su trabajo, o simplemente un busto o la cabeza del difunto en una concha o en un medallón (*imago clipeata*). La tumba tiene que evocar la imagen del difunto para la posteridad y transmitir

el recuerdo del difunto para las siguientes generaciones. El propio nombre de la tumba, *monumentum*, viene de la palabra *memoria*: la tumba es un memorial. La supervivencia se logra por un lado gracias a las ofrendas, por otro, a las inscripciones de la tumba, su “personalización” (Ariès, 1992: 173). La principal función de la tumba es asegurar la vida de los muertos en los recuerdos, ya que cuando se interrumpe esta cadena de recuerdo, los muertos perecerán dos veces, y con ellos, el significado de sus vidas.

¡El moribundo no acaba de morir nunca! Una fracción de segundo para entregar su último suspiro, toda la eternidad para continuar ese suspiro... Por supuesto estas conductas simbólicas no perennizan el instante sin duración, no perennizan más que el estremecimiento social, y sólo por lo que se refiere a los supervivientes: sirven para embollar o para difuminar la nitidez de la fractura. Los ritos y símbolos complicados que proliferan desmesuradamente después de la exhalación del último suspiro (Jankélévitch, 2002: 212-213).

“The force of this symbol of the tomb as the representation of the eternal undivided group can only be sustained by down-playing the individuality of the corpses which enter it [...]” (Bloch, Perry, 1982: 35). En las tumbas de Comala en realidad podemos observar este fenómeno de la anonimización de los difuntos, como es el caso de Dorotea, cuya identidad se diluye: —Tienes razón Doroteo. ¿Dices que te llamas Doroteo? —Da lo mismo. Aunque mi nombre sea Dorotea. Pero da lo mismo” (Rulfo, 2008: 117). Pierde la importancia el nombre, o la identidad, una vez que el cadáver se encuentra en la tumba, aunque él mismo conserve sus recuerdos y personalidad. En el caso de Dorotea, adquiere una función de protección para Juan Preciado, quien, quizás debido a su muerte reciente, todavía no pasa por el proceso que le llevaría al anonimato, incluso para la “comunidad” de los difuntos. Los mismos autores anteriormente citados, de acuerdo con las propuestas de Leach o Hertz, llaman la atención sobre el cambio de estatus del alma del difunto¹³⁸, que, sin embargo, depende notablemente de su posición en vida. Los individuos que nunca estaban incorporados plenamente en la sociedad, después de su muerte sufrirían la misma marginalización, y su lugar en la sociedad de los vivos no será necesariamente sustituido, por falta de los que les echen de menos. Esta idea evocaría una gran soledad de los difuntos de Rulfo, como Dorotea o los habitantes de Luvina, que al ser anónimos o sin importancia, en el momento de fallecer no ocuparían un lugar importante entre los

¹³⁸ La problemática de los ritos de paso y los procesos de cambio será comentada de manera exhaustiva en el siguiente capítulo.

muertos, sumándose al mismo abandono que sufrieron en la vida terrestre. Desde esta perspectiva, la muerte de Juan Preciado, abandonado por el padre, o por lo menos no reconocido, aparentemente sin historia y sin importancia para la comunidad, lo incorpora en el mismo grupo.

También consideramos que una de las características de Comala, que confirma su estatus de un lugar liminal, es la descripción ofrecida en el momento de bajada al pueblo, cuando Abundio acompaña a Juan Preciado: “Después de trastumbar los cerros, bajamos cada vez más. Habíamos dejado el aire caliente allá arriba y nos íbamos hundiendo en el puro calor sin aire. Todo parecía estar como en espera de algo” (Rulfo, 2008: 67). La falta de aire, imprescindible para vivir, pero la presencia del calor y del sol abrasador, elemento de la vida, convierten el pueblo en un lugar ambiguo y fronterizo, donde se juntan la vida y la muerte. La misma imagen de un pueblo convertido en tumba encontramos en “Luvina” y aunque en el capítulo 6 se tratará más de cerca la problemática de la creación del espacio y los movimientos, consideramos menester comentar los pasajes más relevantes del relato.

En primer lugar, al principio del cuento se retrata el pueblo de modo que anuncia su cercana relación con la muerte, o el carácter mortuorio del paisaje y del ambiente. Ante todo, llama la atención la insistencia en el viento constante que nunca abandona el pueblo y define su carácter, además de un peculiar colorido, desprovisto de cualquier tonalidad viva.

Nunca verá usted un cielo azul en Luvina. Allí todo el horizonte está desteñido; nublado siempre por una mancha caliginosa que no se borra nunca. Todo el lomerío pelón, sin un árbol, sin una cosa verde para descansar los ojos; todo envuelto en el calín ceniciento. Usted verá eso: aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos y a Luvina en el más alto, coronándolo con su blanco caserío como si fuera una corona de muerto... (Rulfo, 1990: 120-121).

El pueblo adonde se dirige el protagonista está descrito como un lugar abandonado, de extrema pobreza, donde ni siquiera la naturaleza favorece la vida o por lo menos alivia la existencia de los habitantes. Claudio Lomnitz (2005: 390) dice de Luvina que es: “una sala de espera de la muerte. Sus habitantes viven suspendidos en una vigilia eterna, aferrados al lugar únicamente por los reclamos de sus muertos”.

-Me parece que usted me preguntó cuántos años estuve en Luvina, ¿verdad?...La verdad es que no lo sé. Perdí la noción del tiempo desde que las fiebres me lo enrevesaron; pero debió haber sido una eternidad... Y es que allá el tiempo es muy largo. Nadie lleva la cuenta de las horas ni a nadie le preocupa cómo van amontonándose los años. Los días comienzan y se acaban. Luego viene la noche. Solamente el día y la noche hasta el día de la muerte, que para ellos es una esperanza. (Rulfo, 1990: 126).

Sobresale la esterilidad de la vida en Luvina porque parece que los habitantes del pueblo han muerto en vida, lo que constituye un complemento de la visión de la vida y muerte en Comala. En Luvina los vivos esperan la muerte y la ven como una liberación de su penosa vida terrestre, pero también de cierta manera viven para los muertos: "Pero si nosotros nos vamos, ¿quién se llevaría a nuestros muertos? Ellos viven aquí y no podemos dejarlos solos" (Rulfo, 1990: 127). La comunidad viviente no abandona el lugar para no romper el vínculo que existe con los muertos, mientras que en Comala los difuntos siguen *viviendo* después de la muerte las tragedias personales sucedidas hace años y ellos mismos se reconocen como si fuesen vivos. En "Luvina" podemos constatar que el orden religioso, tan vinculado con la ritualidad de la muerte, es de carácter paternal y queda representado por la iglesia como espacio comunitario. La ley que rige la vida en Luvina es de orden divino, que no social o institucional, así como las razones de sus habitantes para no abandonar el pueblo (Fares, 1991: 105). Sin embargo, el vacío y el abandono del pueblo, donde lo único que queda es el viento (también visto como el mandato de Dios), y donde "se han muerto hasta los perros y ya no hay ni quién ladre al silencio", se puede entender como el abandono por las fuerzas divinas, donde ninguna fuerza espiritual vele por los habitantes. Son ellos quienes se ocupan de sus muertos como su última obligación en la vida.

5.5 Los anuncios de la muerte. Los sonidos

*[...] y el aullido del perro que anuncia la partida
de la noche
y el abismo y la herida
por donde rueda la piedra infinita que nos
arrastra
a la muerte del sueño que es la muerte en el puño
cerrado del olvido.*

Bernardo Ortiz de Montellano

Inicialmente, la novela clásica de Rulfo iba a llevar por título *Murmullos*, y éstos forman parte fundamental del argumento y del imaginario mortuorio del autor. En este capítulo se desea estudiar la importancia de los sonidos como elementos que anuncian la muerte o se convierten en su alegoría. La relación intrínseca entre la imagen y lo sonoro es uno de los rasgos definitorios de la obra rulfiana. Años después de haber publicado su obra mayor, en uno de los “textos para cine”, *Fórmula secreta*, llevado a la pantalla por Rubén Gámez, el autor escribe las siguientes palabras poéticas que dieron paso al film que constituye una compilación de imágenes violentas sobre el tema campesino:

El mundo está inundado de gente como nosotros,
de mucha gente como nosotros.
Y alguien tiene que oírnos,
alguien y algunos más,
aunque les revienten o reboten nuestros gritos.
No es que seamos alzados,
ni es que le estemos pidiendo limosnas a la luna.
Ni está en nuestro camino buscar de prisa la covacha,
o arrancar pa'l monte
cada vez que nos cuchilean los perros.
Alguien tendrá que oírnos.
Cuando dejemos de gruñir como avispas en enjambre,
o nos volvamos cola de remolino,
o cuando terminemos por escurrirnos sobre la tierra
como un relámpago de muertos,
entonces
tal vez llegue a todos el remedio (Rulfo, 2010c)

Consideramos que este poema telúrico y sonoro cierra y, en cierto modo, recrea los ambientes de *Pedro Páramo*. Los tres primeros versos transmiten el abandono de la gente, que bien podrían ser los habitantes de Comala, a los que nadie oye, que están envueltos en sus propios ecos que únicamente ellos pueden escuchar. La soledad de los gritos sin respuesta, la resonancia de las palabras sin importancia para los demás, puede terminar con la muerte: “cuando terminemos por escurrirnos sobre la tierra”. La muerte está percibida en el poema como una salvación, cuando los seres atormentados se entremezclan con la tierra, con la materia en la que van a permanecer por la eternidad, quizás esta será su salvación. Sin embargo, hay que destacar la incertidumbre de tal esperanza: el “tal vez llegue” es la clave del poema, y allí se halla la principal relación con *Pedro Páramo*, ya que incluso la muerte no puede asegurar la liberación del abandono y de la incertidumbre. Del mismo modo que los personajes de la novela, la voz poética de *La fórmula secreta* no puede estar segura de que sus súplicas y gritos hallen la respuesta, posiblemente divina, y que tras su muerte encuentre la paz. Además, consideramos que el poema manifiesta de manera magistral esta relación entre el ruido, el grito, el murmullo y la muerte que deseamos mostrar en estas páginas.

“A perussive noise seems to punctuate and divide time («mark time») the way a line or a wall demarcates space. Hence it is a natural symbol for marking a temporal change in status, especially one as irreversible as death” (Metcalf, Huntington, 1991: 66). Los autores siguen diciendo, que sea cual fuere la elección de la cultura dada, optar por el ruido ritual o por el silencio, este recurso tiene como finalidad una representación simbólica y su función es incrementar el dramatismo del ritual mortuario. Agregan, además, que la vinculación de los sonidos con la muerte resulta problemática por demasiadas muestras culturales, difíciles de categorizar. De modo general destacan tres parejas correlacionadas: tambores y muerte; percusión y transición; ruido y fuerzas sobrenaturales (Metcalf, Huntington, 1991: 67). Se tratará de demostrar que existe en Rulfo una relación entre los sonidos y la muerte. El tipo de ruido destacado por los autores arriba citados se percibe, en forma de tambores y chirimías, en el relato “Talpa”, que será vinculado además con la danza y otro tipo de ritualidad.

Varios críticos han hablado de Comala como un pueblo de murmullos de la muerte, contraponiéndolo a Sayula, cuyos gritos representan la vida, la alegría y la juventud:

Era la hora en que los niños juegan en las calles de todos los pueblos, llenando con sus gritos la tarde. Cuando aún las paredes negras reflejan la luz amarilla del sol. Al menos eso había visto en Sayula, todavía ayer, a esta misma hora. Y había visto también el vuelo de las palomas rompiendo el aire quieto, sacudiendo sus alas como si se desprendieran del día. Volaban y caían sobre los tejados, mientras los gritos de los niños revoloteaban y parecían teñirse de azul en el cielo del atardecer. Ahora estaba aquí, en este pueblo sin ruidos. Oía caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer (Rulfo, 2008: 69).

Julio Moguel (2007: 42) señala que los ecos presentes en las descripciones de Comala se deben a la intención de Rulfo de rescatar un modo de oralidad campesina o indígena, donde las redundancias y las repeticiones constituyen el rasgo fundamental, y pueden ser consideradas también una característica de oralidad mítica¹³⁹. Según el crítico, el lenguaje empleado, y la insistencia en describir los ecos y los sonidos que rebotan constantemente, es una manera de crear una atmósfera mítica en *Pedro Páramo*. Curiosamente, los ecos en la novela aparecen acompañados por la figura de Damiana Cisneros, quien introduce a Juan a varios episodios de la historia del pueblo y como primer personaje le da a entender que los habitantes de Comala ya no se encuentran entre los vivos. De este modo conocemos la historia de Toribio Aldrete, muy clásica en su construcción por su parecido a los cuentos de fantasmas, condenados por el tratamiento que recibe el cadáver a no hallar paz en el más allá¹⁴⁰. A su vez, los antiguos habitantes, tan poco presentes en la narración que abarca la vida en Comala en los tiempos del cacique, ninguneados como moradores de Comala, ya se estaban convirtiendo en muertos, en la sombra de Páramo y sus hombres. En el momento de la llegada de Juan a Comala, éste mismo descubre, en palabras de Diana que

Este pueblo está lleno de ecos. Tal parece que estuvieran cerrados en el hueco de las paredes o debajo de las piedras. Cuando caminas, sientes que te van pisando los pasos. Oyes crujidos. Risas. Unas risas ya muy viejas, como cansadas de reír. Y

¹³⁹ “Este lenguaje popular de resonancias indígenas, cuyas tonalidades fonéticas adquieren no pocas veces ritmos salmódicos y repetidos (que reflejan la huella del discurso religioso del habla popular), se inscribe plenamente en el sentido circular de un tiempo-espacio que pareciera negar el futuro [...]” (Moguel, 2007: 42).

¹⁴⁰ “Aquí no me han dejado en paz los gritos. ¿No oyó lo que estaba pasando? Como que estaban asesinando a alguien. ¿No acaba usted de oír? —Tal vez sea algún eco que está aquí encerrado. En este cuarto ahorcaron a Toribio Aldrete hace mucho tiempo. Luego condenaron la puerta, hasta que él se secara; para que su cuerpo no encontrara reposo. No sé cómo has podido entrar, cuando no existe llave para abrir esta puerta” (Rulfo, 2008: 94).

voces ya desgastadas por el uso. Todo eso oyes. Pienso que llegará el día en que estos sonidos se apaguen (Rulfo, 2008: 101).

Asimismo, posteriormente encontramos esta sentencia, también exclamada por Damiana Cisneros, donde llama la atención la repetición de la primera frase: “Este pueblo está lleno de ecos. Yo ya no me espanto. Oigo el aullido de los perros y dejo que aúllen” (Rulfo, 2008: 102). De nuevo vemos la referencia a los ladridos de los perros, otro sonido que se repite en las páginas de Rulfo, tanto en los cuentos como en la novela, pero esta vez los ladridos no significan la esperanza y la vida, como en “Nos han dado la tierra”, sino también pertenecen al pasado. El vacío y la más clara demostración de la muerte del pueblo llega con la desaparición repentina de la segunda guía de Juan: “—¡Damiana! —grité—. ¡Damiana Cisneros! Me contestó el eco: «¡... ana... neros...! ¡... ana... neros...!»». Oí que ladraban los perros, como si yo los hubiera despertado. Vi un hombre cruzar la calle: —¡Ey, tú! —llamé. —¡Ey, tú! —me respondió mi propia voz” (Rulfo, 2008: 103).

En el relato “Benzulul” de nuevo podemos encontrar una referencia útil respecto a la imagen del perro y su relación con la muerte: “Los perros miran a los muertos. Cuando un cristiano se pone cheles de perro mira a los muertos” (Zepeda, 2015: 14). Esta relación, visible en ambos autores, puede derivar de un sincretismo religioso o hacer clara referencia a las creencias prehispánicas, donde los perros eran acompañantes de los muertos al Mictlan: “El perro ocupaba una situación especial; su divinización se relacionaba con una práctica cultural. Los aztecas solían hacer acompañar a sus muertos de un perro [...]; debía transportar sano y salvo al muerto a través de las «Nueve Corrientes» hasta el inframundo” (Krickeberg, 1961: 149). Existen numerosas pruebas arqueológicas, en forma de huesos de los caninos, así como un sinnúmero de vasijas en forma de perros encontradas especialmente en el área de la cultura colimense, que señalan esta indudable relación¹⁴¹. También se han registrado datos etnográficos del mediados de siglo donde los perros avisan a los habitantes del pueblo sobre la presencia de las ánimas:

¹⁴¹ En la mitología mexicana la figura de perro estaba relacionada con la deidad llamada Xolotl, reconocible por su cabeza de perro. El nombre Xólotl significa “gemelo” y lo vincula como hermano de Quetzalcóatl, en la forma de la estrella Vespertina. En varias representaciones, como en el Códice Borbónico, está representado como un perro muerto que desaparece al atardecer acompañando al sol para luego emerger del río del inframundo y alcanzar el cielo, como los astros. Del mismo modo que acompaña al sol en su descenso, conduce a los muertos a Mictlan (Krickeberg, 1961: 150).

Otra vez, en la oscuridad de la pieza en donde estábamos acostados, me dio a conocer ciertas extrañas costumbres de los habitantes de Cuixtla. Hacia las once de la noche, el perro se puso a ladrar con furor tan persistente que, temiendo la presencia de un animal dañino, el joven Crescencio salió para cerciorarse de lo que ocurría- Regresó casi inmediatamente diciendo: “No es nada... Son hombres que llaman a un muerto” y se acostó tranquilamente (Séjourné, 1996: 43-44).

La manera simbólica y sutil en la que Rulfo se nutre de esta tradición puede pasar por desapercibida, pero estimamos que puede formar parte de un imaginario mortuario de la zona menos estudiado.

La muerte en pocas ocasiones sucede de manera sorprendente. En muchas comunidades está anunciada por los sonidos que suelen indicar el mal augurio, como puede ser el canto del búho (Toor, 1947: 160). En México, el tecolote funciona como sinónimo de la noche y de la muerte, significando la expresión “poner un tecolote” el hecho de abandonar a un moribundo (Ferrer, 2003: 120). La vinculación de los tecolotes con la muerte tiene su origen en la mitología prehispánica, puesto que era un ave mensajera del antiguo dios de la muerte Mictlantecuhltli, quien anunciaba la muerte de una persona en la tierra. De allí otro dicho popular: “Cuando el tecolote canta, el indio muere. No será verdad, pero sucede” (Ferrer, 2003: 120). Se ha encontrado una mención explícita de esta ave, en el cuento “En la madrugada”: “Una lechuza grazna en el hueco de los árboles y entonces él brinca de nuevo al lomo de la vaca, se quita la camisa para que con el aire se le vaya el susto, y sigue su camino” (Rulfo, 1990: 71). Considerando que la referencia al ave aparece al principio del relato, puede tratarse de un augurio que definirá los acontecimientos, dado el asesinato que sucederá al alba. En “La herencia de Matilde Arcángel” el grito del niño, “un berrido como de tecolote” (1990: 163), provoca la muerte de su madre al asustar al caballo. En este caso, el símil que compara el llanto del bebé con el sonido del tecolote no solo es el advenimiento, sino la razón directa de la muerte.

La primera mención que deseamos destacar acerca del vínculo entre el “ruido seco” o el golpe y el anunciamiento de la muerte es el pasaje donde Pedro Páramo visita a Damiana Cisneros por la noche. La mención de la figura de San Pascual Bailón convierte esta cita en una portadora de información cultural inmensamente profunda.

Detuvo la respiración y abrió los ojos. Volvió a oír tres golpes secos, como si alguien tocara con los nudos de la mano en la pared. No aquí, junto a ella, sino más lejos;

pero en la misma pared. «¡Válgame! Si no serán los tres toques de San Pascual Bailón, que viene a avisarle a algún devoto suyo que ha llegado la hora de su muerte» (Rulfo, 2008: 160).

San Pascualito Bailón es una figura clave para comprender varios de los cultos contemporáneos mexicanos, incluido el de la Santa Muerte. Carlos Navarrete (1982) señala que trata de un culto originario de Guatemala, cuya figura fundadora es el fraile franciscano Pascual Bailón. Durante la plaga de 1650 el fraile obró una serie de milagros que salvaron a la población indígena. Tras la canonización del fraile en el 1690 sus apariciones empezaron a tomar forma de esqueleto, siendo la imagen más conocida la figura que se halla en el museo Yanhuítlán en Oaxaca. Otro centro de culto contemporáneo de este santo son las capillas de Tuxtla Gutiérrez. La rápida extensión del culto desde Guatemala a México y su pervivencia hasta hoy en día se debe a la consideración positiva de su figura, a pesar de su forma mortuoria (Gacinska, 2018b). Haciendo una incursión a la intertextualidad, hay que mencionar la novela *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, otro jalisciense:

[...] inútilmente trataban de ahuyentarla los hábitos de oración, y con más fuerza, pero tan inútilmente, los lúgubres ecos de la campanita de San Pascual Bailón, que según Don Timoteo, escuchó la madrugada del diez y siete de mayo, fiesta del Santo, quien anuncia de este modo a sus devotos la proximidad de la muerte (Yáñez, 1992: 163).

Consideramos estas citas como las más significativas para relacionar el ruido con la muerte, y a continuación se aportan más fragmentos que corroboran esta propuesta. Valga recordar una idea expuesta anteriormente en este capítulo, sobre los tambores, la música y el ruido como acompañamiento de algunos de los rituales, incluso los mortuorios. En *Pedro Páramo*, tras la muerte de Susana San Juan, el repique de las campanas de la iglesia anunciando el duelo es confundido por la población con la llamada a la fiesta¹⁴².

El repique comenzó con la campana mayor. La siguieron las demás. Algunos creyeron que llamaban para la misa grande y empezaron a abrirse las puertas; las menos, sólo aquellas donde vivía gente desmañanada, que esperaba despierta a que

¹⁴² “Y así poco a poco la cosa se convirtió en fiesta. Comala hormigueó de gente, de jolgorio y de ruidos, igual que en los días de la función en que costaba trabajo dar un paso por el pueblo. Las campanas dejaron de tocar; pero la fiesta siguió. No hubo modo de hacerles comprender que se trataba de un duelo, de días de duelo. No hubo modo de hacer que se fueran; antes, por el contrario, siguieron llegando más” (Rulfo, 2008: 171).

el toque del alba les avisara que ya había terminado la noche. Pero el repique duró más de lo debido. Ya no sonaban sólo las campanas de la iglesia mayor, sino también las de la Sangre de Cristo, las de la Cruz Verde y tal vez las del Santuario. Llegó el mediodía y no cesaba el repique. Llegó la noche. Y de día y de noche las campanas siguieron tocando, todas por igual, cada vez con más fuerza, hasta que aquello se convirtió en un lamento rumoroso de sonidos. Los hombres gritaban para oír lo que querían decir. «¿Qué habrá pasado?», se preguntaban. A los tres días todos estaban sordos. Se hacía imposible hablar con aquel zumbido de que estaba lleno el aire. Pero las campanas seguían, seguían, algunas ya cascadas, con un sonar hueco como de cántaro. —Se ha muerto doña Susana. —¿Muerto? ¿Quién? —La señora (Rulfo, 2008: 170).

Esta mezcla de jolgorio, ruido, fiesta y muerte, quizás puede estar relacionada con estas actitudes que se habían comentado en la parte teórica de este capítulo. La muerte como evento social, es decir, la muerte de alguien con quien no existe un vínculo emocional, no significa necesariamente un evento triste. El duelo pertenece a Pedro Páramo, mientras que para el pueblo, se convierte en una expresión de lo que quizás algunos críticos culturales llamarían la cercanía o confianza con la muerte.

Finalmente, la muerte del propio cacique ocurre repitiendo el mismo esquema de estar acompañada con el golpe, tal como ocurre también con la muerte de Dionisio Pinzón, que será comentada en el capítulo dedicado a *El gallo de oro*. Las palabras finales de la novela rezan: “Se apoyó en los brazos de Damiana Cisneros e hizo intento de caminar. Después de unos cuantos pasos cayó, suplicando por dentro; pero sin decir una sola palabra. Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras” (Rulfo, 2008: 178)¹⁴³.

Todos los elementos anteriormente mencionados se encuentran en el final del relato “En la madrugada”: los perros como animales relacionados con la muerte y conductores del alma al inframundo o compañeros de los difuntos, la problemática de la compañía que recibe el muerto por parte de los vivos, el ruido de las campanas y los rezos, que serán comentados en profundidad en la última parte de este capítulo.

¹⁴³ Hay que agregar que la muerte de Pedro Páramo puede tener también una lectura telúrica, ya que el hombre más poderoso de Comala se funde con la tierra, se parte en varios pedazos de tierra para convertirse en el páramo físico, real, volviendo con la tierra (Pimentel, 1991: 65) Este despedazamiento, además, aguarda un parecido y una coherencia con la estructura de la novela, como una serie de secuencias disonantes que conducen a este momento clave que es la muerte del cacique.

Los perros aullaron hasta el amanecer. Los vidrios de colores de la iglesia estuvieron encendidos hasta el amanecer con la luz de los cirios, mientras velaban el cuerpo del difunto. Voces de mujeres cantaban en el semisueño de la noche: “Salgan, salgan, salgan, ánimas, de penas” con voz de falsete. Y las campanas estuvieron doblando a muerto toda la noche, hasta el amanecer, hasta que fueron cortadas por el toque del alba (Rulfo, 1990: 75).

En este punto es posible hilvanar los citados cantos de las mujeres con otro comportamiento ritual y otro tipo de sonidos que son los rezos y los cantos. Una de las obligaciones de los vivos respecto a los difuntos es preocuparse por el destino del alma del difunto en sus caminos: “Paralelamente a la acción que se ejerce sobre los restos materiales del difunto, se celebra un servicio fúnebre que cambia la condición del alma. Se trata de poner un término a su inquieta agitación introduciéndola solemnemente en la sociedad de los muertos” (Hertz, 1990: 63). En estas palabras Robert Hertz define la obligación de los vivos de ayudar al alma del difunto a alcanzar el más allá al que pertenece. Si dichos ritos no se cumplen es posible que el difunto no pueda alcanzar su meta. Como consecuencia, pueden quedarse en la tierra, normalmente como espíritus malignos que nunca llegan a cumplir su papel que puede llegar a ser positivo. El viaje está acompañado por los ritos, cantos, rezos terrenales que tienen como fin asegurar el éxito del camino y la conversión del alma en un espíritu positivo hacia los vivos¹⁴⁴. También es posible que, como en “Benzulul”, los muertos no puedan descansar en paz por razones no relacionadas con el entierro y el velorio, sino por una maldición irrevocable, como en el caso del relato chiapaneco, poseer el nombre equivocado¹⁴⁵.

Los rezos resultan imprescindibles para que las almas quieran retornar a sus moradas en el más allá, puesto que siempre existe la posibilidad de que se pierdan por el camino, o no quieran abandonar la tierra¹⁴⁶ (Toor, 1947: 243). Confirma esta constatación Elvira Malvido (2003: 22) señalando que el rezo marcaba la diferencia entre la llamada

¹⁴⁴ Hertz (1990: 84) así muestra este asunto refiriéndose a las culturas asiáticas: “Se comprende ahora por qué el gran viaje del alma es generalmente concebido como algo difícil y peligroso, por qué los sacerdotes o curanderos encargados de conducir el alma están obligados a dirigir todas sus fuerzas al objetivo deseado y por qué los asistentes esperan el desenlace con ansiedad”.

¹⁴⁵ “Los muertos sin nombre ya no guardan la semilla, dice la nana Porfiria, pero tienen que llevar hojas pa envolverla. Se les cae la semilla cuando mueren, pero tienen la obligación de buscarla. En la noche con luna es cuando buscan las hojas... Los que tienen nombre se quedan con la semilla en su lugar. Cuando yo muera voy a seguir caminando este camino” (Zepeda, 2015: 16).

¹⁴⁶ Respecto a la autonomía de los muertos que se ha mencionado, no todas las almas deciden regresar en las fechas señaladas. Cuentan los informantes de Frances Toor (1947: 244) que a veces se oyen ruidos alrededor de los cementerios que pertenecen a los difuntos borrachos, que se niegan a regresar a la ultratumba, siguiendo con la celebración.

Buena Muerte, o el bien morir, y la Mala Muerte, causada por la falta de sacramentos, la muerte súbita o el entierro fuera del territorio sagrado. Indica la investigadora que “aunque la muerte fue democrática, la Iglesia no, así que los pobres fueron enterrados en los atrios o fueron a la fosa común, ayudados por alguna cofradía penitencial” (Malvido, 2003: 22). Este hecho fue anotado en las actas de defunción y fue justificado por el hecho de “ser tan pobres”. Además, la mala muerte impide la regeneración¹⁴⁷, y suele ocurrir en los lugares hostiles, fuera de casa (Bloch, Parry, 1982: 16). Hertz denomina el entierro como “la ceremonia final”, puesto que su objetivo es dar al cuerpo la sepultura definitiva, alrededor de la cual pueden surgir otros ritos pero que van a concernir al alma, y no al cuerpo. El entierro supone “asegurar el reposo del alma y su acceso al país de los muertos y relevar a los sobrevivientes de la obligación del duelo” (Hertz, 1990: 56). Esta última suposición, el duelo forzado, se ve culturalmente justificado, ya que los sollozos y los rezos sirven para evitar o mitigar la llamada Mala Muerte. En *Pedro Páramo* encontramos la presencia de las plañideras en la casa del cacique. Por primera vez tenemos constancia de ellas en la muerte de Miguel Páramo: “Y diles de paso a esas mujeres que no armen tanto escándalo, es mucho alboroto por mi muerto. Si fuera de ellas, no llorarían con tantas ganas” (2008: 127) y posteriormente en el cuarto de Susana San Juan, siendo una de ellas Justina: “Se oyó el sollozo de una de las mujeres escondidas en la sombra. Entonces Susana San Juan pareció recobrar vida. Se alzó en la cama y dijo: —¿Justina, hazme el favor de irte a llorar a otra parte!” (Rulfo, 2008: 169). En *Pedro Páramo* adquieren mucha importancia los rezos y los rituales típicos cristianos relacionados con la muerte, como los novenarios, los velorios, y los rezos por el perdón de los pecados del difunto. Por ejemplo, se realiza una mención de los ritos efectuados en relación con la muerte del abuelo de Pedro:

La lluvia se convertía en brisa. Oyó: «El perdón de los pecados y la resurrección de la carne. Amén». Eso era acá adentro, donde unas mujeres rezaban el final del rosario. Se levantaban; encerraban los pájaros; atrancaban la puerta; apagaban la luz. Sólo quedaba la luz de la noche, el siseo de la lluvia como un murmullo de grillos... —¿Por qué no has ido a rezar el rosario? Estamos en el novenario de tu abuelo. Allí estaba su madre en el umbral de la puerta, con una vela en la mano. Su sombra

¹⁴⁷ “The ‘good’ death is thus the one which suggests some degree of mastery over the arbitrariness of the biological occurrence by replicating a prototype to which all such deaths conform, and which can therefore be seen as instance of a general pattern necessary for the reproduction of life” (Bloch, Parry, 1982: 15).

descorrida hacia el techo, larga, desdoblada. Y las vigas del techo la devolvían en pedazos, despedazada (Rulfo, 2008: 77).

Llama mucho la atención la acumulación de motivos que indican la ruptura o la falta de plenitud en este pasaje, siendo el umbral y la sombra desdoblada los elementos claves, que a su vez definen la figura de la madre. Su sombra no aparece íntegra, se trata de una fragmentación de la persona que se encuentra como penitente, acompañando al muerto en su duelo, también en el umbral entre los dos órdenes. La suspensión en el limbo en la novela está mostrada ante todo desde la perspectiva de los difuntos o moribundos, siendo esta referencia a una persona *viva* involucrada en los ritos un caso excepcional.

Hertz (1990: 25) insiste que la relación, o el potencial del cadáver para atraer a los malos espíritus, no solamente lo dotan del significado simbólico, sino que lo convierten en un receptáculo especialmente vulnerable para que éstos operen e influyan en la vida de los que se quedan en la tierra. “Esta preocupación inspira, al menos en parte, las abluciones y ritos diversos a los que el cuerpo es sometido inmediatamente después de la muerte [...]. Además, impone a los sobrevivientes la carga de hacer compañía al muerto durante esta fase temible, a «velar» a su lado [...]” (Hertz, 1990: 25). Es posible que los muertos sean responsables del bienestar de la familia gracias a su intermediación con los santos o directamente con Dios, asegurando la buena cosecha o la salud. Esta creencia contrasta fuertemente con la soledad de los muertos de Comala, apartados de Dios y de los vivos, abandonados y condenados al desamparo por los vivos que no rezan por ellos y de los seres celestiales que no les socorren: “Son tantas, y nosotros tan poquitos, que ya ni la lucha le hacemos para rezar porque salgan de sus penas. No ajustarían nuestras oraciones para todos. Si acaso les tocaría un pedazo de padrenuestro. Y eso no les puede servir de nada. Luego están nuestros pecados de por medio” (2008: 111).

Se cierra este capítulo con una cita que sirve de puente con el siguiente tema tratado en este trabajo:

Es entonces cuando la muerte parece liberar al creyente de las fatalidades carnales y temporales que aquí abajo le tenían separado de Dios, prometiéndole entrar regenerado en la comunión de los santos, en la Iglesia invisible, digno de sentarse en el cielo al lado del Señor de quien procede. Aunque de una manera velada y vaga, esta misma concepción está también presente desde el principio de la evolución religiosa. Al unirse a sus padres, el muerto renace transfigurado, elevado a una

potencia y dignidad superiores. En otros términos, la muerte, a ojos de los primitivos, es una iniciación (Hertz, 1990: 92).

Vamos a considerar que uno de los motivos presentes en la obra rulfiana es la temática del rito, considerado como algo ejercido por varios personajes dentro de las claves culturales de la zona. Se profundizará más adelante en los viajes de almas y su significado simbólico, aunque en este apartado del trabajo se han esbozado algunas ideas.

6. Los ritos de paso y los caminos hacia la muerte

El presente apartado se centra en la búsqueda de lo que llamaremos *la iniciación a la muerte*. Para eso nos serviremos de los conceptos como la kinésica, los ritos de paso y, en especial, la fase liminal de dichos ritos, así como compararemos los rasgos de los iniciados con los personajes de Juan Rulfo. El objetivo de esta sección es demostrar que el movimiento de los personajes, sus desplazamientos y trayectos, conllevan implícitamente un acercamiento a la muerte, o cumplen una función ritual, convirtiéndose en una especie de ritos de paso. Se tendrán en cuenta tanto los desplazamientos tradicionalmente relacionados con los aspectos religiosos, como el peregrinaje, así como los ecos de los rituales indígenas detectados en la obra de Rulfo. Este estudio se complementará con el análisis de la geografía simbólica de las zonas consideradas clave para los ritos – los espacios liminales, sagrados, los umbrales físicos y sus correspondencias a los imaginarios respectivos.

Para llevar a cabo el análisis propuesto, se recurre de nuevo a los escritos de Fernando Poyatos (1984), deseando destacar ante todo la relevancia de la kinésica, como un concepto portador de los significados simbólicos. Tres son nuestros puntos de partida para demostrar la ritualidad en los escritos del autor mexicano: 1) los viajes de Tanilo y Juan Preciado considerados como un rito – una iniciación a la muerte; 2) la figura del neófito, encontrada en los mismos protagonistas, 3) Comala, Luvina y Talpa como espacios liminales que reflejan las características de la *communitas* de Victor Turner.

6.1 El ritual: aproximación teórica

Primero se mostrará la variedad de percepciones que engloba el término del rito, para posteriormente concentrarnos en especial en los llamados ritos de paso. El ritual forma parte de las preocupaciones antropológicas, especialmente respecto a la religión y magia, desde los inicios de la antropología como disciplina. Catherine Bell destaca el desarrollo de la manera en la que el ritual ha sido percibido por los investigadores culturales, empezando con las interpretaciones evolucionistas que igualan el mito y el

ritual, a través de las perspectivas funcionalistas que pretenden, a través del rito, explicar la esencia de la sociedad y su naturaleza como fenómeno social o incluso ecológico (Bell, 1992: 14). Los autores utilizados para llevar a cabo la interpretación podrían clasificarse en la corriente de antropólogos simbolistas, quienes interpretan el ritual como la base fundamental y profunda de la cultura. Según la autora:

The prominence of ritual in cultural theories has also occasioned some speculations. George Marcus and Michael Fisher note that analysis and description of ritual have been a popular device for organizing ethnographical texts. This is due, they reason, to ritual's public nature, whereby rituals are «analogous to culturally produced texts» that can be systematically read to endow «meaning upon experience» (Bell, 1992: 15).

Este trabajo se aprovechará del planteamiento arriba expuesto, y que servirá como base de la organización de análisis de los textos literarios, en los cuales consideramos que está reflejado el contexto cultural. Por tanto, aquí el ritual también constituirá el elemento cohesionador en busca de los *culturemas*. Esta vinculación entre el rito, su naturaleza pública, comunitaria, vinculante e indudablemente presente en todas las culturas, lleva a convertirlo en un elemento indispensable de cualquier trabajo antropológico, y un término más persistente incluso en los acercamientos más contemporáneos. Los aspectos que se destacan en este trabajo, y que servirán como clave el análisis del texto, son:

- Ritual como acción y comunicación
- El tiempo y la estructura del ritual
- Identidad de los agentes rituales

Todos estos aspectos, después de la presentación teórica de diversos autores, se resumirán de nuevo con una propuesta propia, la que será aplicada a los textos de Juan Rulfo. Para poder alcanzar este objetivo, es imprescindible realizar un breve repaso de algunas definiciones del ritual, acuñadas por autores que convirtieron el término en el eje de sus estudios, y que posteriormente sirvieron como inspiración y apoyo teórico y metodológico para otros, en muchas ocasiones sus propios discípulos, creando así mismo una continuidad en la percepción del concepto. Cabe señalar, adelantando que varias de las definiciones no observan mayores cambios, que la antropología es un arte de matizar,

en el que los mismos fenómenos están sujetos a revisión, desarrollo y mayor precisión de sus aspectos.

Marcel Mauss, el discípulo de Émile Durkheim, uno de los primeros en crear el concepto del ritual que resuena constantemente en las investigaciones posteriores, considera el culto en sí mismo como un conjunto de rituales, donde los ritos pueden estar divididos en más categorías. Formula el autor francés:

Todo rito corresponde a una representación religiosa, significada siempre en el acto religioso que por medio de él se expresa [...]. El conjunto de ritos, representaciones religiosas y organización religiosa nos dará el cuadro completo de las instituciones religiosas de una sociedad dada. Estamos hablando de representación, y no de idea en forma de representación, es decir, que se trata de todos los hechos de conciencia, incluidas las acciones. Todo rito, pues, corresponde a una representación (Mauss, 1967: 361-361).

La idea de que los ritos, y especialmente los ritos de paso, representan en esencia la cosmovisión y las creencias de cada grupo, siendo además la condensación de todos los demás ritos sistémicos, es recogida por Ernst Cassirer¹⁴⁸, Mary Douglas y ante todo Victor Turner, quienes indican que se trata de una lógica *pars pro toto* propia del pensamiento mágico. El análisis literario propuesto en la introducción se llevará a cabo de acuerdo con esta premisa. En el caso de esta investigación, partiendo de un texto literario, se escogen fragmentos o acciones que se consideran como rituales, esperando que dichos culturemas puedan conducirnos a la referencia religiosa o mágica, y por tanto al significado simbólico. Si bien la antropología cultural busca explicar la cultura a través del ritual, siendo ése el espejo o la esencia de la cultura, en este trabajo se busca el ritual escondido en las manifestaciones culturales transmitidas por la literatura.

Radcliffe-Brown (1986: 164) propone una vía del estudio del ritual que hace hincapié especial en la problemática de los efectos que tiene sobre las emociones de las personas que lo llevan a cabo, así como en la sociedad, tratándose de los efectos que tiene sobre su estructura social. Dice el antropólogo británico que “los ritos son simbólicos, y podemos, por tanto, investigar su significado [...]”. Dado que cada rito tiene su mito

¹⁴⁸ Indica Cassirer (1975: 30) respecto a la magia y el totemismo, dos fenómenos a los cuales aplica la lógica de *pars pro toto*: “no sólo representa al todo, sino que lo «es» verdaderamente. El que se apodera del nombre, consigue poder, con él, sobre la cosa misma, ésta se convierte para el adquirente en su «realidad»”. En otra parte del mismo ensayo el filósofo reitera que *pars pro toto* es el principio de la causalidad mágica, siendo un objeto o nombre la representación de todos los de su especie.

asociado, podemos, de modo análogo, investigar el significado de los mitos" (Radcliffe-Brown, 1986: 165). El significado del rito va unido a la cosmovisión del grupo y un conjunto de ideas que los individuos tienen sobre lo que les rodea, su naturaleza como humanos y como sociedad. Esta cosmología está presente en el rito, y a la hora de realizarlo, el participante disfruta de un sentimiento de satisfacción por participar en un acto cósmico, formando parte de un conjunto imaginario más grande. También resulta notable la insistencia de Radcliffe-Brown (1986: 180) sobre la transmisión cultural a través de los ritos:

Es evidente que los ritos son las expresiones simbólicas reguladas de ciertos sentimientos. Puede, por tanto, demostrarse que los ritos tienen una función social específica siempre y cuando tengan para su efecto que regular, mantener y transmitir de una generación a otra los sentimientos de los que depende la constitución de la sociedad.

En resumen, la función de los ritos, para el discípulo de Malinowski, es el mantenimiento de una sociedad ordenada y en mayor medida posible, inalterable: "La función social de los ritos es obvia: dándoles expresión solemne y colectiva, los ritos reafirman, renuevan y consolidan los sentimientos de los que depende la solidaridad social" (Radcliffe-Brown, 1986: 188).

Hoy en día, sin embargo, la cuestión de la función del ritual no se halla en el eje de las investigaciones, ni la estabilidad y el orden se consideran las características básicas. María Cátedra (2013: 58) presenta el desarrollo de los núcleos de interés académicos, desde la escuela funcionalista, donde

el ritual servía para el mantenimiento de la sociedad, producía homeostasis, reafirmación de *status quo*, asegurando la continuidad de la estructura social. Más adelante el ritual se convierte en una forma de comunicación y una forma de construcción de categorías y clasificaciones. El ritual más recientemente ha entroncado con la idea de proceso y con su capacidad para reorganizar y crear experiencia.

En los apartados siguientes se desarrollará la cuestión de la transformación de los rituales y su papel como generadores de la experiencia individual y colectiva.

Mientras tanto, Catherine Bell propone una definición del ritual que difiere notablemente de los acercamientos más tradicionales viéndolo como "a type of critical

juncture wherein some pair of opposing social and cultural forces come together” (Bell, 1992: 16). Los ejemplos de estas oposiciones incluyen tradición y cambio, caos y orden, o grupo *versus* individuo. Para la investigadora, esta definición se basa en una característica compartida por todo tipo de rituales, independientemente de su función, antigüedad, o contexto cultural. Bell (1992: 19) destaca ante todo el componente de acción en el ritual, que lo distingue del mito, símbolo o creencia, ya que éstos son considerados como conceptos mentales, llevados a cabo en el rito. La relación de ambos se explica del modo siguiente: “la creencia puede existir sin el ritual, pero el ritual no puede existir sin creencia” (Shils citado en Bell, 1992: 19). Por lo tanto, ambas nociones están vinculadas, pero hasta cierto punto separables, siendo el ritual un acto que aglutina la acción y el pensamiento.

Siguiendo la pauta de la performatividad y estructura, otro autor que reflexiona sobre ambos términos es Roy Rappaport (2002: 41), quien acuñó una de las definiciones del ritual más amplias: “the performance of more or less invariant sequences of formal acts and utterances not entirely encoded by the performers”. Dicha interpretación puede, a primera vista, resultar vaga o demasiado genérica, pero gracias a este recurso es posible matizarla y complementarla a lo largo de la investigación, tal como lo efectúa el propio autor. Rappaport recuerda, además, que tanto el término *ritual* como *ceremonia* pueden designar muchos comportamientos sociales sin necesariamente incluir el aspecto religioso, a diferencia de los autores mencionados anteriormente (Rappaport, 2006: 53). Esta suposición nos conduce a aplicar el término a los comportamientos en la obra literaria que no poseen necesariamente un vínculo con la religión o el culto¹⁴⁹. Por esa razón, gracias a la posibilidad de desvincular el rito de su aspecto puramente litúrgico, y teniendo en cuenta que, en este análisis, se trata de una creación literaria, que, aunque contiene la información cultural, representa el campo de la creatividad y ficción, las propuestas de Rappaport constituyen el eje teórico de este capítulo. De acuerdo con el autor trataremos de ajustar estos acercamientos para crear una fórmula propia de interpretación.

¹⁴⁹ Por ejemplo, en el comportamiento ritual Goffman incluye los saludos, disculpas, cumplidos y todos los actos que demuestran cierto valor que el agente otorga al otro en la interacción. Además, justifica el término *ritual* diciendo que “this activity, however informal and secular, represents a way in which the individual must guard and design the symbolic implications of his acts” (Goffman, 1967: 57). Puesto que lo que se estudia aquí son precisamente los actos simbólicos, tanto religiosos como seculares, este punto de vista resulta pertinente.

Rappaport defiende su aportación basándose en la obra de Kapferer, según el cual el ritual es un conjunto de sucesos reconocidos culturalmente que responden a un orden específico y que están separadas en el tiempo y lugar de lo que llamaríamos la rutina diaria (Kapferer en Rappaport, 2006: 55). La estructura y las relaciones entre los elementos sucesivos en el ritual son fundamentales para destacar la singularidad de cada rito. Esta singularidad abre otro debate: la universalidad de los ritos y sus significados específicos que dependen del contexto cultural.

The formalization of acts and utterances, themselves meaningful, and the organization of those formalized acts and utterances into more or less invariant sequences, imposes ritual form on the substance of those acts and utterances, that is, on their significata. At one and the same time such formalization constitutes the specific forms of *particular* rituals and, reciprocally, *realizes* the *general* ritual form in specific and substantial instances (Rappaport, 2002: 29).

En definitiva, los rituales en general suelen contener elementos parecidos y su funcionamiento tiene la tendencia a ser universal. Sin embargo, sin las particularidades no sería posible extraer esta "estructura" ritual universal, por lo que tanto dicha configuración como los ejemplos particulares permiten ver el ritual en su totalidad. Además, si el ritual carece de forma o de sustancia, no podría ser denominado de este modo, puesto que su realización dota al propio rito de ambas cosas, que, a su vez, adquieren el significado. Explicándolo de forma más sencilla, el ritual puede ser comprendido como un círculo donde el propio rito precisa de sustancia y de forma, y ellas requieren del ritual para constituir su significado. Además, la problemática de la formalidad del ritual, es decir, su adherencia a la forma, supone otro aspecto intrínseco del ritual¹⁵⁰.

It is often, but not always, through the perception of their formal characteristics that we recognize events by rituals, or designate them to be such. Behavior in ritual tends to be punctilious and repetitive. Ritual sequences are composed of conventional, even stereotypical elements, for instance stylized as and often decorous gestures and postures and the arrangements of these elements in time and space are more or less fixed (Rappaport, 2002: 33).

¹⁵⁰ Resulta importante enfatizar que para Rappaport el ritual no es inamovible, es *más o menos* estable. El antropólogo deja esta puerta abierta para apreciar las variedades litúrgicas y evitar las imprecisiones a la hora de hablar de las representaciones específicas.

Acto seguido el antropólogo llama la atención sobre un fenómeno un tanto paradójico, que es la creación de los rituales nuevos, en teoría opuesto al requerimiento más básico, que surgen debido a la intervención humana, justificada, sin embargo, como divina en los casos que suponen el origen sobrenatural del ritual. El autor indica que los innovadores sostienen que desempeñan solamente el papel de los autores de cambios menores, nunca inventores de las liturgias, y que su actuación tiene como objetivo devolver al rito al estado puro, a la supuesta edad de oro. La modificación de los rituales, aparte de los elementos nuevos, puede suponer también la reorganización de los componentes preexistentes, casi todos provenientes de los ritos más antiguos, o fusión de rituales diferentes, etc. Este apunte resulta pertinente si tenemos en cuenta la problemática del sincretismo y los cambios históricos y culturales, a los que los rituales están sujetos inevitablemente.

Hay que mencionar que las propuestas de Rappaport en gran medida surgen del pensamiento de Edmund Leach – funcionalista de la escuela de Malinowski y Firth, quien innova las ideas de sus maestros¹⁵¹, y es uno de los primeros en llamar la atención sobre la noción del cambio y su dinámica, puesto que las normas que rigen los grupos humanos y las sociedades no son estáticas y pueden ser transformadas por los miembros de la comunidad. Este acercamiento supone una innovación enorme respecto a las teorías funcionalistas, centradas en el tema del equilibrio social. La norma, entendida como “costumbre” por Malinowski, una regla que decide y define el comportamiento humano, para Leach pierde contra la creatividad del individuo, que por un lado obedece ciertas normas sociales, pero también tiene la capacidad de transformarlas (Buchowski, 2010: VIII). Uno de los dogmas más relevantes de la obra de Leach es el contexto, ciertamente una herencia de sus maestros intelectuales, por lo que el británico considera la cultura en su totalidad como un sistema estructurado y funcional (Buchowski, 2010: VIII). Las ideas propias de Leach se comentarán más adelante, con un hincapié especial en los ritos de paso.

Otro aspecto vital para el presente trabajo es la percepción del ritual como modo de comunicación, que amplía la manera de considerarla. Aquí Rappaport se refiere a los

¹⁵¹ Michał Buchowski, en la introducción a la obra clásica de Leach *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de símbolos*, indica que aunque Leach parte de la escuela funcionalista y en el momento de escribir dicho ensayo desconocía los trabajos contemporáneos de Lévi-Strauss o Jakobson, su planteamiento es complementario con el del antropólogo francés, debido a su interés por las oposiciones binarias o la idea de la transformación (Buchowski, 2010: VII).

procesos en los cuales el emisor del comunicado consigue sus metas gracias a la creación de la forma, es decir no son solo los actos pronunciados, sino también los hechos, los que comunican.

In taking ritual to be a mode of communication some of its strangest features – the separation in time and space of some rituals from daily life, the grotesque quality of some ritual utterances, the exuberant elaboration of some objects and structures used in rituals – become clear. The effectiveness of signals is enhanced if they are easy to distinguish from ordinary technical arts. The more extraordinary a ritual movement or posture, the more easily it may be recognized as a signal and nor physically efficacious act (Rappaport, 2002: 50).

Acto seguido el autor advierte un problema de coherencia teniendo en cuenta que existen varios rituales que se llevan a cabo en soledad, lo que anularía la significancia de la comunicación. No obstante, aunque el agente del ritual actúe en soledad, el destinatario de la esencia de sus acciones sería algún ser espiritual¹⁵².

Para finalizar esta parte, creemos conveniente vincular estos aspectos con la llamada Escuela de Chicago, que indagó en la problemática de la comunicación simbólica y los rituales y significados simbólicos presentes en la vida diaria, incluso en acciones que no calificamos como ritual debido a su falta del componente religioso. De modo sintético María García Rizo (2011: 80) define las premisas del interaccionismo simbólico:

1. Los humanos actúan respecto de las cosas sobre la base de las significaciones que estas cosas tienen para ellos, o lo que es lo mismo, la gente actúa sobre la base del significado que atribuye a los objetos y situaciones que le rodean;
2. La significación de estas cosas deriva, o surge, de la interacción social que un individuo tiene con los demás actores; y
3. Estas significaciones se utilizan como un proceso de interpretación efectuado por la persona en su relación con las cosas que encuentra, y se modifican a través de dicho proceso. Como puede observarse, interacción y construcción de significados son dos procesos indisolubles.

¹⁵² “It may be objected that a view of ritual as communication comes up against the fact that many rituals are conducted in solitude, and that to refer to solitary actions as communication events it is to dilute the meaning of «communication» to the point of meaningless. The subjective experience of private devotions is however one for which the term «communication» is appropriate, for in such rituals the performers presumably do feel themselves to be communicating with spiritual beings” (Rappaport, 2002: 51).

Este acercamiento engloba tanto la importancia de las estructuras sociales, el individuo, las relaciones simbólicas que, aunque no se mencione explícitamente, guarda una relación muy cercana con el ritual. De hecho, esta perspectiva del interaccionismo rito justifica la percepción del ritual como comunicación y la complementa, llevándolo a nuevos terrenos más contemporáneos, donde destaca la cotidianidad y secularidad.

6.2 Ritos de paso

En este apartado se estudiarán varios acercamientos a los llamados *ritos de paso*, que comprenden un tipo de ritual específico, con sus características individuales que lo distinguen de otro tipo de ritos. Todas las teorías sobre esta clase de ceremonias surgen de la obra de Arnold Van Gennep *Los ritos de paso*, escrita tres años antes de que saliera a la luz el libro fundacional para las ciencias de las religiones *Las formas elementales de la vida religiosa* de Durkheim. En la opinión de María Cátedra (2013: 49), el libro de Van Gennep “combinaba el interés por el simbolismo con la idea de que el ritual se tiene que analizar como una actividad y no simplemente una manifestación del pensamiento primitivo”. En efecto, consideramos que la obra del autor belga convierte el rito en eje de los estudios, independientemente de su relación con la magia, otorgándole un valor individual, aunque integrado en el pensamiento religioso. Principalmente podemos destacar dos aportaciones fundamentales de esta teoría: el llamamiento de atención de Van Gennep sobre el cambio en sí mismo, las transiciones que realizan los individuos a lo largo de su vida, que ciertamente son aplicables a todas las culturas y épocas, y la delimitación de territorios fronterizos, sean físicos o sean sociales y simbólicos, en los que los iniciados pueden correr peligro.

Es de gran relevancia que el libro de Van Gennep sobresale en el marco de evolucionismo clásico, y acaso por primera vez indica la necesidad de estudiar un fenómeno como los ritos en su contexto social, idea posteriormente recogida por los funcionalistas (Cátedra, 2013: 50). Además, la propuesta en sí misma sigue vigente y

sirve para analizar nuestros ritos cotidianos hoy en día, puesto que la estructura resulta vital para el estudio de cualquier teoría de cambio¹⁵³.

El libro en cuestión vio la luz en 1909, por lo que sin duda cumple la función de una obra fundacional en lo que a la temática de los ritos de paso se refiere. Su originalidad reside, además, en que Van Gennep nunca fue discípulo de Durkheim ni estuvo vinculado formalmente con la academia. Según Jesús Jáuregui (2002: 61), su independencia intelectual, teniendo en cuenta la época de su creación, es la razón de la creación de esta obra transgresora. Asimismo, *Los ritos de paso* se convierte en un referente imprescindible para todos los estudios posteriores de los ritos de pasaje. Los principales seguidores de sus teorías, claves para esta investigación, son Edmund Leach y Victor Turner. La aproximación de Van Gennep “nos permite afirmar, con fundamento, que «los ritos de paso» constituyen, a la vez, un auténtico e importante *schéma* formal y un sistema categorial socio-antropológico” (Molina García, 1997: 23). Aunque la propuesta de Van Gennep en su origen era funcionalista, dio pie a las interpretaciones estructurales, simbólicas.

Según Arnold Van Gennep (2008), los ritos de paso son necesariamente relacionados con las etapas de vida individual, ya que acompañan los sucesivos cambios de edad y ocupación. En las sociedades donde los sexos, los grupos de edades y las ocupaciones están separados, los ritos de paso se vuelven imprescindibles. El individuo cambia de grupo, pero en ambos casos, su situación es definida y determinada – cambia unas obligaciones y restricciones por otras, siempre garantizada su seguridad. El cambio está acompañado de prueba, aprendizaje y en muchas ocasiones, sufrimiento o dolor.

Se distinguen las siguientes secuencias ceremoniales de los ritos de paso, ilustrados en la figura 1:

- Ritos de separación (preliminares)
- Ritos de margen (liminares)
- Ritos de agregación (postliminares)

¹⁵³ María Cátedra (2013) señala algunos ejemplos netamente modernos: un secuestro político, procesiones de Semana Santa en España, mítines políticos o manifestaciones.

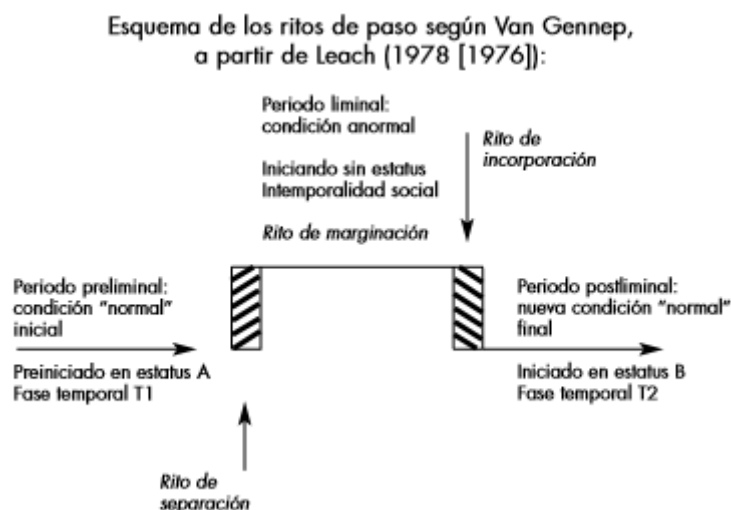


Figura 4. Secuencias rituales de un rito de paso.

Fuente: (Jáuregui, 2002, basado en Leach).

En palabras del autor de la clasificación, estas categorías no tienen que estar “igualmente desarrolladas en una misma población ni en un mismo conjunto ceremonial” (Van Gennep, 2008: 25), lo que de nuevo confirma la flexibilidad y posibilidad de cambios o transformaciones que responden a las necesidades y características concretas de un rito. Sin embargo, lo que sí resulta invariable es la secuencia ritual. Como observa Molina García (1997: 39),

Van Gennep insiste constantemente en el significado unitario de la *secuencia tipo*, para evitar falsas e incorrectas interpretaciones de los diferentes ritos especiales o de detalle que puedan configurar o integrar – dependiendo de cada cultura – cada una de las secuencias de ritos de paso; pero entendiendo cada una de las secuencias, como fases diferenciadas que ritualizan diversos momentos de unos determinados pasos o ritos sociales.

Aparte de observar y tener en cuenta ciertos cambios respecto a la propia secuencia de los rituales, es precisamente la problemática de la transformatividad de los ritos el foco del debate contemporáneo. Hoy en día ya no se cuestiona la propia estructura de los ritos, sino su carácter transformativo y su capacidad para influir tanto en el individuo, como en la sociedad. Confirma María Cátedra (2013: 58) que “los ritos de paso son transformativos; no reproducen solamente el orden social, sino que simbólicamente, espacial y temporalmente, cambian, reorganizan la sociedad y el mundo en que se producen”. Esta idea es recogida por Edmund Leach, quien percibe los ritos como “los marcadores de intervalos en la progresión del tiempo social” (Leach, 2010: 109). El

cambio de estatus del iniciado, marcado por la separación de su situación inicial, se manifiesta en un cambio físico de lugar, cambio de atuendo, o un lavado o rapado de cabeza ritual, cuyo fin es eliminar la impureza del cuerpo del iniciado.

Molina García (1997: 41) comenta sobre la aportación de Victor Turner al estudio de ritos de paso, destacando ante todo la aproximación simbólica, el carácter estructural de dichos ritos, así como la relevancia del periodo liminar. Puesto que, según Turner, la principal característica del rito es ser *transformatorio*, eso implica la continuidad y la supervivencia de los modelos sociales, donde todos los miembros están sujetos a las mismas metamorfosis. Es decir, el individuo está marcado por el cambio, la mutación, imprescindible y fija (valga la paradoja) para poder mantener las estructuras sociales intactas: “a través de los ritos de paso, son los individuos que cambian («seres transicionales», «pasajeros», es decir, los que cambian de lugar, yendo de una posición a otra), no la sociedad” (Molina García, 1997: 41). De hecho, la sociedad trata de institucionalizar los ritos para garantizar la estabilidad de la comunidad y la reproducción de la identidad social. El desarrollo de las celebraciones rituales, siguiendo a Turner y Molina García (1997: 42) merece una atención especial, puesto que las transiciones, sean individuales o en grupo, afectan o implican en general a toda la comunidad. “Así pues, actores y participantes, configuran el marco social de las celebraciones rituales como verdadera *actuación social – performance* –, como integrantes de un mismo proceso, aunque diferenciado por las respectivas funciones de los diversos actantes” (Molina García, 1997: 42). Los mecanismos de la dinámica social acentúan el carácter *transformacional* tanto para el individuo, como para el grupo en el que éste se desenvuelve.

El siguiente término que es necesario precisar es el de un neófito. Teniendo en cuenta las características de los textos comentados, se tratará de demostrar que dichos fenómenos afectarán, en sentido literario, ante todo a los protagonistas individuales, y en menor grado a las comunidades. El concepto de neófito, o iniciado, se entiende como una persona que se sujeta al rito por primera vez, entregándose a la comunidad o a un grupo especializado que lo domina por un lapso de tiempo determinado. Según Victor Turner (2010: 116), lo que caracteriza a los neófitos son la pasividad, la carencia de forma, la obediencia, la desnudez, falta de propiedades y uniformidad (en muchas ocasiones compartida entre varias personas que adoptan el mismo aspecto). A estas particularidades hay que añadir la dependencia de lo simbólico o divino, que se traduce en la completa subyugación del iniciado a los poderes superiores a él.

A su vez, en la etapa liminal (después de cruzar un umbral simbólico), el iniciado adopta las características ambivalentes, puesto que viaja a través del espacio ritual sin un estatus de salida, y sin estatus de llegada, encontrándose en limbo tanto para la comunidad, como para la supuesta divinidad, y padeciendo una alteración de la identidad¹⁵⁴. Es común en los ritos de paso, donde la persona iniciada se encuentra en un estado *ya no, todavía no*, o como también lo llama Rappaport (2002: 219) *ni, ni*, en cuanto a las categorías sociales y la llamada estructura social. El antropólogo sigue el pensamiento de Mary Douglas y apunta que el iniciado sufre una especie de desestructuración simbólica para llegar a un estado de *materia no-diferenciada*, convirtiéndose en una sustancia “deforme”, gracias a su identificación con los muertos, o el procedimiento de desproveer al iniciado del nombre. Según Douglas, y por consiguiente Rappaport (2002: 219), este anonimato y falta de forma permiten mayor plasticidad y facilitan la formación del nuevo ente – con un nuevo estatus y personalidad.

Los conceptos del iniciado como extranjero, además de ser transicional y pasajero, que acude a los territorios desconocidos, y además el propio rito entendido como un viaje, serán los siguientes pilares de nuestra interpretación. Es menester destacar dos actitudes contradictorias respecto a la figura del extranjero. Por un lado, puede ser un ser temido, semi-sagrado al que hay que complacer debido a sus poderes; o bien es un individuo despreciable al que se puede matar o perseguir sin ningún tipo de peligro ni consecuencias. El extranjero sólo es fuerte si pertenece al mundo sagrado¹⁵⁵ (Van Gennep, 2008: 46), ya que el acercamiento del iniciado al *sacrum* implica la contaminación del neófito con la esencia sagrada, y su consiguiente peligrosidad. La permanencia en un estado marginal incrementa la “impureza”, y, como consecuencia, a la salida del margen el iniciado se ve obligado a realizar otros ritos de agregación y purificación (Leach, 2010: 110).

¹⁵⁴ El objetivo del rito es alcanzar la santidad por un momento, acercarse al *sacrum*, teniendo en cuenta la rotación de la noción de sagrado, que puede resultar alternativa y admite, de nuevo, diferentes modificaciones sobre su base. En palabras de Van Gennep (2008: 27) “Lo sagrado no es, de hecho, un valor absoluto, sino un valor que indica situaciones respectivas. Un hombre que vive en su casa, en su clan, vive en lo profano; vive en lo sagrado desde el momento en que parte de viaje y se halla, en calidad de extranjero, en las proximidades de un campamento de desconocidos”.

¹⁵⁵ “La consideración del extranjero, por parte de un elevado número de pueblos, como un ser sagrado, dotado de potencialidad mágico-religiosa, sobrenaturalmente benéfico o maléfico, ha sido puesta de relieve en numerosas ocasiones, especialmente por F.G. Frazer y E. Crawley; ambos explican, basándose en el terror mágico-religioso experimentado ante la presencia del extranjero, los ritos a que se le somete, cuyo fin no sería otro que convertirle, bien en neutro, bien en benéfico, «desencantarle» en suma” (Van Gennep, 2008: 46).

El objetivo principal de estas acciones es ante todo enfatizar la separación del neófito de su contexto habitual, empujándolo hacia una *intemporalidad social*, el llamado “tiempo de nadie”. Estos ritos de margen pueden prolongarse incluso semanas o meses, dependiendo del tipo de ritual principal que los exige (Leach, 2010: 210). La noción de la intemporalidad, también recogida por Rappaport (2006) como *el tiempo fuera del tiempo*, a base de los escritos de Turner, surge de la visión de dos órdenes temporales, el litúrgico, sobrenatural, y el tiempo común. Lo que resalta del tiempo litúrgico es la noción de *estar en el tiempo*, es decir, su longitud tiene que ser suficiente para cumplir ambos requisitos: *estar* y *estar en*, puesto que los participantes del rito necesitan adquirir la conciencia de lo sobrenatural a lo largo del proceso. Rappaport (2002: 218) destaca los estados y las experiencias de la sociedad en ambos lapsos de tiempo, especialmente en el tiempo litúrgico, aunque insisto, el *tiempo fuera del tiempo* no tiene por qué ser necesariamente religioso, enfatizando en la diferencia de dichas relaciones: “relations are no longer what they were and not yet what they will be”. En estos casos, uno de los mayores peligros puede ser el caos y el desorden.

El último aspecto imprescindible para destacar en este apartado es el concepto de la muerte como un rito de paso y sus peculiaridades, ya que los rituales de agregación del muerto al mundo del *más allá* son los más elaborados y complejos, y se les otorga la mayor importancia. Dichos ritos varían según el pueblo, edad, sexo, posición social del individuo. Existe una amplia lista de sub-tipos de ritos comprendidos bajo el nombre común de los ritos de paso¹⁵⁶, y la muerte pertenece al grupo denominado *Ritos de ciclos de vida* que, junto con embarazo, nacimiento, matrimonio, divorcio, etc., se entiende como los ritos de paso primarios. Los cambios biológicos, los procesos vitales que forman parte de la experiencia humana, encuentran su “re-ubicación socio-cultural que, al establecer una transición de estatus, modifica las relaciones sociales” (Jáuregui, 2002: 65).

Respecto a la naturaleza de la muerte y su significado como proceso, merece la pena citar las palabras de Louis-Vincent Thomas (1983: 219-220) que, aunque sea desde otro punto de vista, corroboran las teorías de Van Gennep:

¹⁵⁶ Las categorías distinguidas por Van Gennep (2002: 65) son: ritos de transformación religiosa, de recuperación de salud, de agregación o integración, ritos de paso material, ceremonias cíclicas y estacionales, ceremonias por el término de catástrofe, y ritos varios. Las breves características de cada uno de los grupos están proporcionadas por Jesús Jáuregui en su panorámico artículo.

Encontramos entonces un doble problema: la naturaleza de la muerte y la muerte como acontecimiento. Esto no es el momento de estudiar lo primero, digamos simplemente que si la muerte se define como un final y una destrucción integral, si no de los elementos del yo, que pueden recombinarse posteriormente de una manera nueva, al menos del yo mismo en tanto que totalidad consciente, hay alguna posibilidad de que se pueda hablar de muerte puntual. Si por el contrario la muerte es sólo un pasaje, una mutación, una transformación de la persona, ella se convierte en el momento de un proceso indefinido, suma a su vez de una multitud de procesos; poco importa oír el momento que sea cíclico (eterno retorno) o lineal.

Precisamente el segundo caso expuesto en esta cita es el que es de nuestro interés en esta investigación, la muerte como proceso ritualizable y repetible, donde la persona sufre modificaciones en su ser (tanto el alma como en el cuerpo), para cambiar de orden vital y entrar en el mundo de los muertos.

Uno de los objetivos de Van Gennep es descubrir los significados de los actos simbólicos que conforman el ritual, además teniendo en cuenta la polisemia de los rituales, siendo el ejemplo principal la preocupación por los ritos funerarios, donde por un lado los vivos acompañan al alma del muerto a la otra vida, pero a su vez tratan de purificar la comunidad evitando la contaminación por las fuerzas de la ultratumba (Cátedra, 2013: 50). Además, los ritos funerarios son unos de los más complicados y variados, puesto que cada cultura

posee por lo general del acerca del mundo de ultratumba varias concepciones contradictorias o diferentes que se enmarañan, lo cual tiene su repercusión sobre ritos, y para más complicaciones se entiende que, una vez acaecida la muerte, no es idéntico el destino de los diversos elementos con que se considera que el hombre está formado: cuerpo, fuerza vital, alma-soplo, alma-sombra, alma-pulgar, alma-animal, alma-sangre, alma-cabeza, etc. Algunas de estas almas sobreviven, para siempre o por algún tiempo; otras mueren, etc. (Van Gennep, 2008: 205).

También hay que tener en cuenta la relación de los rituales de la muerte con el renacimiento¹⁵⁷ (los vivos tienen que encargarse de la inmortalidad del alma del difunto),

¹⁵⁷ “As Leach points out, it is common to assert in ritual that, tacitly if not explicitly, that «death and birth are the same thing – that birth follows death just as death follows birth. This seems to amount to denying the second aspect of time [irreversibility] by equating it with the first [repetitiveness]» (Leach, 1961: 125). It is significant in this regard that representations of birth are common in rites of passage and that, of necessity, they generally follow representations of death. If icons and symbols of birth were not preceded by those of death they could not represent rebirth. Rites of passage thus provide models for successions in

la pluralidad de los mundos de los muertos, el contacto que mantienen periódicamente los muertos con el mundo de los vivos, la conmemoración periódica del muerto, y la reencarnación. En los ritos funerarios es cuestión del dogma la consideración de la muerte como una puerta a la nueva vida o no. Depende totalmente de la cultura y es imposible encontrar un denominador común (Leach, 2010: 112), por lo que en este trabajo se tratará de vincular el imaginario mexicano, y en concreto el campesino, mestizo e indígena jalisciense, para buscar una vinculación con los escritos de Rulfo¹⁵⁸.

Desde el punto de vista teórico, los caminos que emprenden las almas pueden ser considerados en dos niveles: en el mundo terrenal, y su trayectoria *post mortem*. Durante el luto, igual que el propio fallecido, los parientes del muerto están situados entre dos mundos, ya que el velatorio o la exposición del cadáver en un lugar público es considerada como un periodo de margen. Pueden salir de esta situación especial mediante ritos de agregación y reintegración social (ropa especial, ciertas prohibiciones). También pueden tener ciertas obligaciones respecto al difunto por el resto de su vida (Van Gennep, 2008: 206). Además, una práctica presente en varios ritos de paso, incluidos los ritos funerarios, es la de ser transportado; hábito cuyo objetivo es enfatizar de nuevo la importancia de la marginalidad, “mostrar que en este momento el individuo no pertenece ni al mundo sagrado ni al mundo profano” (Van Gennep, 2008: 255). El ejemplo que mejor ilustra este tipo de marginalidad es el muerto en un féretro, suspendido entre el cielo y la tierra, y por consiguiente entre el mundo de los vivos y la muerte verdadera.

Como se ha mencionado, dentro de los ritos funerarios se encuentra el viaje de este mundo al otro. Habitualmente, las ánimas se dirigen a un inframundo (en la mayoría de las religiones no influenciadas por el cristianismo), normalmente oscuro y caótico. Existe la posibilidad, en algunas culturas, de que el alma encuentre diferentes muertes a lo largo de su camino al inframundo, o que tendrá que pasar por diferentes niveles, pruebas, pueblos de ánimas, etc. Para facilitar el viaje, los vivos pueden regalarle al

which biological death and the rites associated with it are as much beginning as end” (Rappaport, 2002: 230).

¹⁵⁸ Radcliffe-Brown (1986: 186) enfatiza la popularidad de los llamados «cultos a los antepasados», que según el autor permite con mayor facilidad estudiar y demostrar la función social de un culto religioso. Según el británico este tipo de cultos son creencias religiosas en forma de «píldora», que resume y condensa los sistemas de creencias más amplios, y desde nuestro punto de vista, dadas las características de las creencias mexicanas relacionadas con la muerte, pueden ser representativas en el sentido identitario.

muerto un objeto para que le guíe en su viaje o que sirva del amuleto protector, por ejemplo, un óbolo para Caronte.

Para concluir esta introducción teórica se destacarán en forma muy escueta los aspectos arriba mencionados que serán analizados en los textos de Juan Rulfo:

- Detectar los rituales y ritos de paso y sus significados simbólicos;
- La liminalidad y atemporalidad como *status quo* en la obra rulfiana;
- Las características de los neófitos;
- Los ritos de paso como iniciación a la muerte.

6.3 “Talpa”

“Talpa” es uno de los relatos que más información cultural sobre la religiosidad popular puede ofrecer dentro de la obra de Rulfo, junto a “Anacleto Morones”. El título nos remite a la población Talpa de Allende en el Estado de Jalisco, famosa por ser el centro de peregrinaciones a la Basílica de la Virgen del Rosario, también hoy en día un lugar privilegiado y reconocido por los fieles. Hay que señalar que Jalisco dispone de tres grandes centros de peregrinación: San Juan de los Lagos, Talpa y Zapopan, sitios que constituyen un referente no solamente religioso, sino también identitario mexicano. Anna María Fernández Poncela (2012: 34) describe brevemente la historia del lugar:

Talpa es una palabra náhuatl que significa “sobre la tierra”. El lugar estuvo habitado por un grupo náhuatl y entre 1526 y 1532 arribaron exploradores ibéricos. En 1540 llega Juan Fernández de Híjar a recibir el lugar de Nuño Guzmán de Oñate. En 1585 acuden familias españolas por los ricos minerales de Aranjuez. La población se constituyó principalmente por criollos y blancos. Los residentes organizan un pueblo y con un decreto de la Real Audiencia de Guadalajara se nombró Santiago de Talpa (1599), bajo la jurisdicción de Guachinango. En 1825 tuvo ya ayuntamiento, y en 1885 fue la villa de Talpa de Allende.

La Virgen, llamada “la Virgen ranchera” o “chaparrita preciosa”, es la patrona del pueblo desde 1910, mientras que la propia figura, destacable por sus rasgos indígenas, piel

morena, pelo negro y un lunar oscuro en la mejilla, fue tallada en caña de maíz por un artesano purépecha de la zona de Michoacán. La primera capilla en el lugar fue construida entre 1570-1590 por el fraile franciscano Manuel de San Martín, pero al sufrir el proceso de decadencia, no es hasta el 1644 cuando se produce el primer milagro de la Virgen, llamado “La Renovación”¹⁵⁹ (Fernández Poncela, 2012: 35). Desde los tiempos antiguos, la influencia de la Virgen sobrepasaba los límites del estado de Jalisco, encontrando eco entre los creyentes también en los estados de Nayarit, Colima, Michoacán y hasta Sinaloa.

En cuanto a la confluencia de imaginario y la presencia de los rasgos indígenas de la Virgen de Talpa, es necesario indicar que, inicialmente, en el mismo cerro donde hoy en día se encuentra el santuario, en la época prehispánica se levantaba un templo dedicado a la diosa Cihuacoatl, diosa de la fertilidad¹⁶⁰. Curiosamente, el fenómeno de sincretizar a las diosas precolombinas como Tonantzin, Coatlicue, Cihuacoatl o Toci, con la Virgen cristiana, y sustituir los lugares de culto precolombinos con los templos marianos, es común en México. Quizás el ejemplo más llamativo, y más estudiado¹⁶¹, es el cerro Tepeyac, anteriormente dedicado a Tonantzin, Nuestra Madre, que, tras las revelaciones de Juan Diego en 1531, se ha convertido en el principal lugar de culto de la Virgen de Guadalupe (Oleszkiewicz-Peralba, 2007: 53). Ávila y Tena (2010: 233) explican este fenómeno con la intención de los frailes de acomodar de manera más factible el imaginario tan distinto, resultando en una prolongación, observada hasta el día de hoy, de la convivencia del pensamiento mítico y religioso.

Uno de los textos contemporáneos de Rulfo, la crónica de viaje y relato legendario-histórico de José Ernesto Ramos *Voces de Talpa*, describe la localidad y el santuario de la Virgen a la que acuden desde hace décadas los feligreses. Leemos: “dirigimos nuestros ojos [...] al esbelto Santuario porque las cantarinas esquilas y campanas han comenzado a llamar a Rosario. Desfilan, a rezar, algunas mujeres y algunos hombres; nosotros también vamos al templo”. A continuación: “Entramos al Santuario – perdón, a la Basílica -, rezamos un rato contemplando la magnificente Virgen del Rosario

¹⁵⁹ El documento fechado con el mismo año y titulado *La Auténtica* narra la historia del milagro que supuso el desenterramiento de las santas figuras y la renovación de la propia estatuilla a una de madera maciza, aunque con la misma imagen.

¹⁶⁰ Nájera Espinosa (2003: 146) cita en su libro a Xavier Icaza: “En la elevada Talpa, donde se erguía el adoratorio de *Civacoatl*, la diosa de la Tierra [sic], se alzó el Santuario de Nuestra Señora de Talpa, consagrándose la imagen que Diego Felipe llevara y que en adelante sería la Santísima Virgen de esta advocación”.

¹⁶¹ Una de las obras más representativas en cuanto a la profundidad del estudio es el libro *Before Guadalupe* de Louise Burghart (2001), University at Albany, Institute for Mesoamerican Studies.

y notamos que efectivamente, «su rostro respira dulzura» (Ramos, 1951: 11). El autor del curioso relato que combina la información geográfica sobre el pueblo, con sus impresiones personales respecto a su “rústica belleza” llena de ranchos, caseríos, plazuelas, y cerros que rodean a la localidad, además transmite información sobre la veneración de los locales a la Virgen¹⁶². De este modo leemos una canción-poema conocida de modo general en el pueblo, que constituye una imploración a la Virgen y confirma la fe en los milagros que ésta es capaz de producir (Ramos, 1951: 15-16):

Yo te vengo a pedir
Virgencita de Talpa,
Que me vuelva a querer
Que no sea ingrata.

He venido a un altar
A pedirte el milagro
De que no me desprecie su corazón...

Con santa devoción
Yo arrodillado,
Imploro tu perdón
Por mi pecado.

Tú que todo lo puedes
Haz que regrese
Que vuelva a ser como antes,
Y que me bese...

Y si no me la traes
Vale más que se muera,
Ya que su alma no es mía

¹⁶² El autor de la crónica señala que su visita a Talpa se debe a un deseo de estudio de la historia de la localidad, por lo que acude al Archivo Parroquial. La segunda parte del libro, efectivamente, incluye un compendio del pasado del pueblo, que, sin embargo, no se cita en este trabajo, puesto que consideramos que no resulta imprescindible, salvo la información religiosa.

Que sea de Dios...

Esta canción popular resulta ser un descubrimiento y una introducción curiosa al análisis del cuento "Talpa", puesto que combina la fe en los milagros de la Virgen con el tema amoroso, tan presente en el relato. Lo complementa un poema escrito por Severiano Gallegos, un autor talpense, que data de 1891 y que según sus propias palabras publicadas en la obra *Lira popular, débiles ensayos poéticos, dedicados a la juventud educanda*, refleja "los pobres sentimientos del corazón que desea hallar eco en los corazones del pueblo a quien pertenezco" (Ramos, 1951: 17). Así expresa Gallegos su admiración a la Virgen:

Me acuerdo de tu Santuario

Y de sus torres gigantescas:

De tus lomas pintorescas

Que ofrecen encanto vario.

Me acuerdo de cuando niño

Que iba a rezar a tu templo

Tan sólo por el ejemplo

De mi madre y su cariño.

Recuerdo las armonías

De aquel órgano sonoro

Que trinaba en dulce coro

Las místicas letanías [...]

Entre los milagros de la Virgen recordados por Ramos encontramos uno muy reciente respecto a las fechas de la publicación del libro, cuando en 1932 debido a unos fuertes terremotos en la zona, gracias a la intervención divina ha sido posible evitar el derrumbe y, de hecho, enderezar la torre de la Basílica¹⁶³: "con un segundo fuerte temblor, la torre había tomado su primitiva posición: erguida y esbelta apuntaba airoosamente el firmamento, lo cual, sin lugar a dudas, había sido un patente milagro de la Virgen"

¹⁶³ "En la madrugada del día siguiente en que se hizo la Procesión, un nuevo temblor vino a despertar y a estremecer de miedo a los talpenses: ante la voluntad del Señor, mostraban completa resignación. Esperaban que de un momento a otro la torre se viniera abajo, pues como muchos decían: «Está muy ladeada la torre, y está más bien en el suelo que en el viento; la torre es imposible que se componga». Pero no fue así; una vez más la Sma. Virgen les mostró su gran poder. A Ella le habían encomendado fervorosamente la torre de su Santuario, y Ella no los defraudaría en sus esperanzas" (Ramos, 1951: 47).

(Ramos, 1951: 48). Otro milagro que es necesario mencionar, puesto que, además, remite directamente a la capacidad curativa de la santa, es la leyenda que involucra a un personaje llamado Antonio Rojas, bandolero y guerrillero del siglo XIX. Según los dicéres talpenses, fue la intención de Rojas saquear el Santuario y el pueblo, cuando, una vez allí con tu tropa, el cabecilla perdió la vista como castigo por sus intenciones sacrílegas¹⁶⁴. Tras el arrepentimiento, sucede otro milagro gracias al que Rojas recupera la vista: “Con pasos más apresurados dirigióse al Altar Mayor en el cual se hallaba el padre. Al llegar con éste, había recobrado por completo la vista, y así pudo contemplar extasiado el divino rostro de la Santísima Virgen que le dirigía tiernas miradas de madre amorosa” (Ramos, 1951: 68).

Los ejemplos arriba expuestos no solamente cumplen una función educativa y espiritual en su época. La información sobre los milagros, pero también sobre los fieles, las relaciones de los peregrinos con la Santa, forman parte del patrimonio espiritual y cultural de Jalisco, siendo las leyendas contadas de generación en generación. Para los fines de este trabajo, resulta necesario recalcar la indiscutible creencia de los habitantes de la región en los milagros y las leyendas, que conforman el imaginario religioso local. De este modo, Talpa se sitúa como el principal centro de peregrinaciones y como germen constante de los nuevos milagros. Gracias a la obra de Ramos se puede ahondar en el contexto de la época, para ubicar el cuento de Juan Rulfo, aunque no comparta esta visión ni estética luminosa de las leyendas.

El cuento “Talpa” fue publicado por primera vez en el año 1950 en el número 62 de la revista América¹⁶⁵. Como señala Fabio Jurado Valencia (2005: 67), el eje del relato es la temática religiosa, ante todo el motivo de la peregrinación y el sacrificio. El autor, en su interpretación del texto, llama la atención ante todo sobre la cuestión de las ambivalencias espirituales, considerándolas como “inherentes al ámbito cultural en el que se inscribe el cuento” (Jurado Valencia, 2005: 68). Según el crítico, un rasgo característico de la aproximación de Rulfo a la temática religiosa es el sarcasmo y una mirada crítica,

¹⁶⁴ “¡Muchachos, compañeros! Yo, como ustedes, no creía en los milagros. ¡Ahora todos somos testigos de uno! ¡He recibido el justo castigo de mi culpa! La Virgencita me ha cegado, y no reniego por ello... De las órdenes que les di en Mascota, no deben cumplir ninguna: harán todo lo contrario. ¡Ninguno tomará una aguja de Talpa! ¡Y hay de aquel que no obedezca! Pediremos al padre que nos deje sacar a la Virgen en Procesión; mi caballo lo obsequiaré a la Sma. Virgen” (Ramos, 1951: 66).

¹⁶⁵ El investigador indica un cambio relevante respecto a la primera edición del cuento y su posterior inclusión en el volumen del Fondo de Cultura Económica. El epígrafe que forma parte del cuento “En la madrugada”, “Salgan, salgan, ánimas en pena”, originalmente se encontraba en el relato “Talpa”.

que a menudo ridiculiza las expresiones religiosas, o ante todo, el papel de la iglesia, como sucede en *Pedro Páramo*. La religiosidad de los personajes rulfianos es paradójica y popular, sin trasfondo espiritual, más bien una práctica basada en la devoción y búsqueda del amparo divino. En el caso de “Talpa”, dejamos de lado la posible intención crítica de Rulfo, concentrándonos en los valores antropológicos, siendo el cuento una fuente formidable de información cultural sobre los comportamientos religiosos. Además, es destacable que “Talpa”, como relato de ficción, es mencionado por los antropólogos en sus trabajos sobre el santuario (Gallegos, 1995; Ávila y Tena, 2010), mientras que, inversamente, resulta de gran provecho recurrir a los trabajos históricos y de campo para alumbrar el texto.

El cuento combina una historia *sagrada*, expresada como búsqueda de la salvación y cura, a través de un rito establecido comúnmente en la zona; y un relato no-sagrado, pero relacionado con un juicio moral, que es el romance de Natalia y el narrador.

Es posible dividir el cuento en dos partes, la primera que anuncia la muerte de Tanilo y la noción del pecado que acongoja a los protagonistas, y la segunda que relata el propio viaje¹⁶⁶. De modo muy parecido a *Pedro Páramo*, es la muerte de Tanilo, anunciada al comienzo, la que desencadena y justifica el relato, cuyo eje es la peregrinación, y, por defecto, el camino hacia la muerte.

El rito que observamos en el cuento es el de llevar al enfermo Tanilo al santuario para “ver a la Virgen de Talpa; para que Ella con su mirada le curara sus llagas” (Rulfo, 1990: 77). La fe en la cura, que refleja ciertamente las creencias populares demostradas anteriormente, están descritas por Rulfo de la siguiente manera:

Aunque sabía que Talpa estaba lejos y que tendríamos que caminar mucho debajo del sol de los días y del frío de las noches de marzo, así y todo quería ir. La Virgencita le daría el remedio para aliviarse de aquellas cosas que nunca se secaban. Ella sabía hacer eso: lavar las cosas, ponerlo todo nuevo en nueva cuenta como un campo recién

¹⁶⁶ Antonella Cancellier (1988: 208) considera que el relato tiene una estructura circular, debido a la repetición, al principio y en la parte final del relato, de la imagen del Tanilo muerto. El entierro y la constatación de su muerte están complementadas por la explícita imagen de su cuerpo en descomposición y numerosas referencias a la muerte inminente a lo largo de la narración. Según la investigadora, eso puede reflejar la obsesión del protagonista por el viaje y su insistencia para llevarlo a cabo, así como su futilidad y la fuerza del destino.

llovido. Ya allí, frente a Ella, se acabarían sus males; nada le dolería y volvería a dolerle más. Eso pensaba él (Rulfo, 1990: 77).

La Virgen de Talpa del relato rulfiano combina por un lado las características atribuidas por los creyentes, las mismas que encontramos en las fuentes de la época: la luminosidad, caridad, capacidad curativa, con el aspecto sombrío de la fe, la madre que se nutre del dolor de los peregrinos, aspecto sincrético del sacrificio, que será comentado más adelante.

La peregrinación de Tanilo tiene lugar desde febrero a marzo: “habíamos salido de Zenzontla a mediados de febrero y ahora que comenzaba marzo amanecía muy pronto” (1990: 80), y los peregrinos parten desde Zenzontla, una localidad cercana al municipio de Tuxcacuesco. Como se puede observar en la Figura 5, Zenzontla es un pueblo ubicado en la misma zona geográfica que el resto de los poblados de la narrativa rulfiana. La distancia aproximada desde Zenzontla a Talpa es de 250 kilómetros atravesando el monte.



Figura 5. Ubicación geográfica de Zenzontla

Desconocemos los detalles del camino y el tiempo total del recorrido, salvo la mención de los 20 días que tardaron los peregrinos para encontrar el camino real de Talpa, la carretera que comienza en Ameca. Por lo que se ha podido investigar, en la propia parroquia del Santuario, en marzo (11 a 19) se celebra la fiesta en honor a San José, caracterizada por la importancia de bailes y música. Hoy en día es la romería más concurrida de todas las que llevan a los feligreses al Santuario. Aunque faltan datos precisos, se puede sospechar que su popularidad iba creciendo desde el siglo pasado, por

encima de otras fiestas religiosas del lugar. Cabe destacar que hoy en día varias peregrinaciones de los municipios de Jalisco se siguen realizando a pie atravesando la montaña de manera tradicional. Resalta Alejandra Aguilar Ros en su estudio antropológico que actualmente

los protagonistas del camino a Talpa son los peregrinos, que se reúnen tres días antes en el pueblo de Atenguillo para comenzar una caminata que atraviesa la sierra del Tigre y llega al santuario de Talpa. [...] Los peregrinos siguen una ruta que antaño podía llevar meses recorrer pues cada grupo cargaba, sobre mulas, su propio alimento y lo cocinaba en braceros o fogatas (Aguilar Ros, 2009: 34).

Agrega que los peregrinajes se suelen realizar en grupos pequeños, ante todo familiares y, muy relevante, las promesas de los feligreses suelen concernir el sacrificio para la Virgen, representado por el esfuerzo físico de la caminata. Las llamadas “mandas” son promesas ofrecidas a la Santa que pueden incluir, desde la propia peregrinación, hasta dificultades añadidas voluntariamente, como cargar con pesos adicionales, una disciplina especialmente severa de cuerpo (por ejemplo, cargar un costal o mochila llena de piedras), cargar sobre los hombros a un niño de la familia, ir descalzo o entrar a Talpa de rodillas (Aguilar Ros, 2009: 34). Todos estos sacrificios, realmente están considerados por los feligreses como tales, y añaden un valor simbólico al camino. Estos elementos se pueden encontrar en el cuento, desde el sufrimiento corporal, hasta el sacrificio por la Virgen. Además, el estudio de Ávila y Tena complementa el imaginario milagroso presentado en el capítulo, y destacan los testimonios y exvotos hallados en la basílica sobre los poderes curativos de la Santa:

La Virgen de Talpa es reputada por aliviar el dolor y las enfermedades graves. Entre los diversos tipos de exvotos dejados en ese santuario, sobresalen las pinturas hechas por el propio devoto [...] en las que se evoca gráficamente y se reseña sintéticamente el favor o milagro concedido por la Virgen (Ávila y Tena, 2010: 240).



Figura 6. "Peregrinos". *México: Juan Rulfo fotografía*, p. 142.

Antes de pasar al análisis del relato, es necesario recalcar la percepción del camino como un periodo fuera del tiempo, donde se suspenden las normas habituales, y donde la atmósfera que acompaña el peregrinaje se impregna de la santidad y magia. Para los peregrinos que hasta la actualidad recorren los mismos caminos,

[es] en esta experiencia de fe que el cumplimiento de la penitencia puede condicionar la humanidad del que ha hecho el voto. De igual manera, es la fe la que explica la creencia de que sólo se puede transitar gracias a la Virgen y a las ánimas o almas que ayudan en el camino. El camino es un lugar lleno de milagros y de posibilidades de encuentro con la presencia de la Virgen (Aguilar Ros, 2009: 38).

Estas observaciones confirman que al hablar del camino a Talpa, tanto en el caso de los peregrinajes reales, como en la ficción de Rulfo, el periodo dedicado al viaje es considerado excepcional, impregnado por el simbolismo sagrado y las esperanzas de los penitentes.

Jurado Valencia (2005: 74) habla de este viaje de Tanilo como una especie de *viacrucis*, donde, por un lado, el penitente puede encontrar el alivio y la salvación de los dolores terrenales, y, por otro lado, sus acompañantes tienen la oportunidad de purgar sus pecados. Además, el aspecto físico del penitente recuerda los estigmas de Cristo y la inminente, y necesaria, muerte que le espera al final del camino. En el cuerpo de Tanilo “aquellas ampollas se le convirtieron en llagas por donde no salía nada de sangre y sí una cosa amarilla como goma de copal que destilaba agua espesa” (Rulfo, 1990: 77). Respecto a su muerte, mencionada en numerosas ocasiones como algo inevitable, además de ser un asesinato *sui generis* que cometen su hermano y su esposa¹⁶⁷, es la recompensa, el alivio que encuentra del mismo modo que Jesucristo a final del largo camino de sufrimiento. Jurado Valencia (2005: 75) encuentra en la peregrinación de Tanilo los siguientes elementos del *viacrucis*:

- La figura del Cristo caído: “a estirones lo levantábamos del suelo para que siguiera caminando” (Rulfo, 1990: 78);
- La penitencia y el sacrificio: “la carne de sus pies se había reventado y por la reventazón aquella empezó a salirse la sangre” (Rulfo, 1990: 81)
- La figura de Cirineo que ayuda al penitente: “Tenía que ayudarlo llevándolo del brazo, sopesando a la ida y tal vez a la vuelta sobre sus hombros, mientras él arrastrara su esperanza” (Rulfo, 1990: 77).
- El Calvario y la penitencia final, “quiso llevar una corona de espinas” (Rulfo, 1990: 83), que termina con la muerte.

La clave de esta interpretación es la proximidad con el imaginario cristiano, la percepción de que el camino le acercará a la deidad y la recompensa. Como ya se ha mencionado, estamos ante una separación del tiempo cotidiano, sumergiendo al peregrino en el tiempo sagrado, o la atemporalidad, donde es posible no solamente repetir los pasos de Jesucristo, sino establecer una relación espiritual con la Virgen. Alejandra Aguilar Ros en su estudio

¹⁶⁷ “Lo llevamos a Talpa para que muriera. Y se murió. Sabíamos que no aguantaría tanto camino (...) La idea de ir a Talpa salió de mi hermano Tanilo. [...] Desde hacía años estaba pidiendo que lo llevaran. Desde hacía años. Desde el día que amaneció con unas ampollas moradas repartidas en los brazos y las piernas” (Rulfo, 1990: 77); “Lo que queríamos es que muriera” (Rulfo, 1990: 78).

sobre los peregrinajes a Talpa, destaca que la experiencia del contacto con lo sagrado se produce en

el movimiento del cuerpo hacia el santuario, en el caminar de días y la vivencia comunal del camino, pero al mismo tiempo lo hacen en conformidad con las normas de la religión a la que se adscriben y del santuario mismo (Coleman y Elsner, 1995: 209 y 211). El movimiento ritualizado del cuerpo subjetivo e histórico a través de la topografía del camino y por medio de la práctica de la arquitectura del santuario y de la relación personal con las imágenes veneradas construye el sentido y la esencia misma de lo sagrado (Aguilar Ros, 2009: 32).

La antropóloga acentúa que el movimiento deriva de la liminalidad como vivencia, y el papel del cuerpo en la peregrinación es vital, debido al carácter experimental de la religión. Uno de los ejemplos que proporciona se refiere a la abstinencia sexual obligatoria durante el peregrinaje, tema también presente en el cuento de Juan Rulfo, donde los personajes del narrador y Natalia no guardan este precepto. Además, resulta muy importante la presencia del calor durante la caminata, especialmente la necesidad de mantener el cuerpo en calor y evitar su enfriamiento hasta la llegada al santuario. Estas dos nociones están presentes en el relato:

Siempre sucedía que la tierra sobre la que dormíamos estaba caliente. Y la carne de Natalia, la esposa de mi hermano Tanilo, se calentaba en seguida con el calor de la tierra. Luego aquellos dos calores juntos quemaban y lo hacían a uno despertar de su sueño. Entonces mis manos iban detrás de ella; iban y venían por encima de ese como rescoldo que era ella; primero suavemente, pero después la apretaban como si quisieran exprimirle la sangre. Así una y otra vez, noche tras noche, hasta que llegaba la madrugada y el viento frío apagaba la lumbre de nuestros cuerpos. Eso hacíamos Natalia y yo a un lado del camino de Talpa, cuando llevamos a Tanilo para que la Virgen lo aliviara (Rulfo, 1990: 79).

El calor, siempre acompañado por el sol y el polvo, es una constante en el cuento, acentuando el esfuerzo que tienen que realizar los peregrinos y el sacrificio que supone esta travesía.

Llegará la noche y nos pondremos a descansar. Ahora se trata de cruzar el día, de atravesarlo como sea para correr del calor y del sol. Después nos detendremos. Después. Lo que tenemos que hacer por lo pronto es esfuerzo tras esfuerzo para ir

de prisa detrás de tantos como nosotros y delante de otros muchos. De eso se trata.

Ya descansaremos bien a bien cuando estemos muertos (Rulfo, 1990: 81).

Especialmente en el último fragmento citado, llama la atención el clima que acompaña a los feligreses. Sólo mencionar que, en un estudio sobre las repeticiones en la obra de Rulfo realizado por Antonella Cancellier, el entorno, la naturaleza que acompaña a los protagonistas en su travesía puede reflejar la noción de pecado¹⁶⁸. Cancellier (1988: 204) llama la atención sobre la omnipresencia de polvo, que “refleja el estado de ánimo de los protagonistas; este polvo, dinámico y animado, que amarra al hombre, penetra en él, lo aprisiona, negándole toda huida o alivio, simboliza la conciencia del pecado” (Cancellier, 1988: 204).

Porque la tierra se levantaba, con el bullir de la gente, un polvo blanco como tamo de maíz que subía muy alto y volvía a caer; pero los pies al caminar lo devolvían y lo hacían subir de nuevo; así a todas horas estaba aquel polvo por encima y por debajo de nosotros. Y arriba de esta tierra estaba el cielo vacío, sin nubes, sólo el polvo; pero el polvo no da ninguna sombra (Rulfo, 1990: 80).

Se puede considerar, además, que este envolvimiento de los personajes en la materia, el hecho de estar empapados constantemente de polvo, puede leerse como una contaminación simbólica durante el trayecto hacia lo sagrado. Es un elemento de la naturaleza que acompaña a los protagonistas hasta su destino, marcando un estado fuera de lo habitual, como parte del proceso ritual¹⁶⁹.

Otro aspecto del propio camino que resulta necesario destacar, es la imposibilidad de volver a abandonar el peregrinaje, bajo ningún concepto. Si bien resulta válida la interpretación del viaje de Tanilo, visto en clave del asesinato, de la muerte de cierta forma planificada por su familia, hay que llamar la atención sobre un matiz de las peregrinaciones a Talpa que prohíbe a los peregrinos parar o dar la vuelta, una vez emprendido el viaje. Es la obligación del cuerpo de seguir caminando, de lo contrario, si

¹⁶⁸ Los pecados cometidos por el narrador y Natalia son la mentira, la traición y la fornicación.

¹⁶⁹ Destaca la omnipresencia del polvo que cubre tanto el cielo como la tierra en el siguiente fragmento del relato: “Nunca había sentido que fuera más lenta y violenta la vida como caminar entre un amontonadero de gente; igual que si fuéramos un hervidero de gusanos apelotonados bajo el sol, retorciéndonos entre la cerrazón del polvo que nos encerraba a todos en la misma vereda y nos llevaba como acorralados. Los ojos seguían la polvareda; daban en el polvo como si tropezaran contra algo que no se podía traspasar” (Rulfo, 1990: 81).

el peregrino decide abandonar la peregrinación, incluso puede encontrarse frente a un castigo divino. Según las leyendas que cuentan los peregrinos de hoy en día, se han dado casos de las personas que dieron la vuelta y han sido convertidas en piedra (Aguilar Ros, 2009: 37). Las connotaciones bíblicas son claras, y en este esfuerzo radica el principal sacrificio que realizan los penitentes.

En el relato, es el deseo de Tanilo volver a Zenzontla en dos ocasiones, obviamente denegadas por su familia:

A estirones lo levantábamos del suelo para que siguiera caminando, diciéndole que ya no podíamos volver atrás. “Está ya más cerca Talpa que Zenzontla.” Eso le decíamos. Pero entonces Talpa estaba todavía lejos; más allá de muchos días. Lo que queríamos era que se muriera (Rulfo, 1990: 78).

La necesidad de avanzar, quizás motivada por las creencias que castigarán a los que desistan de la peregrinación, o quizás por el deseo de matar a Tanilo, hace que finalmente el grupo alcance Talpa.

El segundo bloque dedicado al análisis de “Talpa” tratará las características del iniciado. En primer lugar, destaca la condición de peregrino, el ser en el camino hacia la deidad, cuya identidad como tal permanece tanto tiempo, cuanto se encuentre en el camino, y por lo tanto, fuera de su contexto habitual (Ávila y Tena, 2010: 245). Para llevar a cabo este largo camino, tendido de dificultades y dolor, Tanilo como el actor principal de su ritual particular adopta las características del neófito, tal como ha sido descrito anteriormente. Además, el personaje ha dejado de pertenecer a la comunidad como miembro válido – marcado por la enfermedad, deforme, inútil – y ha dejado de ejercer cualquier papel que tenía asignado antes. Los lazos alrededor de Tanilo se han roto: tiene mujer, pero en realidad ha dejado de ser su marido, aunque tiene familia, no es capaz de formar parte de ella. Dice su hermano: “Aún le sobraba vida”, lo que define al enfermo, por un lado, como estorbo, pero por otro como un ser extraño al borde de la vida y la muerte. Los iniciados dejan de pertenecer a cualquier categoría jerárquica dentro de su comunidad, y como seres liminales no se encuentran ni aquí ni allí, no pertenecen a ningún lado, lo que puede poner en duda hasta su humanidad. Llama la atención la insistencia del narrador sobre el aspecto físico de Tanilo, las constantes repeticiones acerca de su deformidad, e incluso animalidad: “aquella cosa que era mi hermano Tanilo

Santos; aquella cosa tan llena de cataplasmas y de hilos oscuros de sangre que dejaba en el aire, al pasar, un olor agrio como de animal muerto” (1990: 83). Este aspecto horrendo, además de la delgada línea que le separa de la muerte, le separa de la comunidad, otorgándole el valor del iniciado: suspenso entre dos mundos. El cumplimiento del ritual es la única manera de abandonar este estado, sea devolviéndolo al mundo de los vivos gracias al milagro de la curación, sea con la muerte.

La culminación del peregrinaje a Talpa, acompañados por multitudes de feligreses, es el pasaje donde Tanilo entra en éxtasis y cumple con el rito. En cuanto está a punto de traspasar el umbral – en este caso identificarlo resulta muy fácil, ya que cruzar el umbral significa primero llegar a la ciudad sagrada, y luego pasar las puertas de la iglesia, un lugar sagrado *per se* – adapta su imagen a la de los demás penitentes. Observamos que el iniciado, cuya característica principal es distinguirse de los demás miembros de la comunidad, en esta etapa del ritual se funde con otros neófitos, alcanzando la uniformidad con otros miembros del grupo que se someten a la misma experiencia espiritual:

En cuanto se vio rodeado de hombres que llevaban pencas de nopal colgadas como escapulario, él también pensó llevar las suyas. Dio en amarrarse los pies uno con otro con las mangas de su camisa para que sus pasos se hicieran más desesperados. Después quiso llevar una corona de espinas. Tantito después se vendó los ojos, y más tarde, en los últimos trechos de camino, se hincó en la tierra, y así, andando sobre los huesos de sus rodillas y con las manos cruzadas hacia atrás llegó a Talpa (1990: 83).

Aquí los rasgos de neófito son todavía más claros y visibles, ya que gracias a la corona de espinas se asemeja a Cristo en el contexto de la posesión y la fusión con el *sacrum*. Además, la noción de sacrificio personal frente a la deidad, como modo de recompensa por los futuros favores otorgados por la Virgen, se combinan con el martirio físico máximo, tal como se ha indicado anteriormente. Hay que destacar que estos fragmentos citados reflejan, a pesar de la distancia temporal, las aportaciones etnológicas de Aguilar Ros.

La posesión extática constituye el clímax del cuento, y el baile, otro aspecto muy relevante en los rituales de paso colectivos. En “Talpa” gracias al pasaje dedicado a los

bailes que se realizan frente al santuario, podemos descubrir algunos aspectos sincréticos del culto talpense.

Uno de los elementos cruciales, ampliamente estudiados por Radcliffe-Brown, que recupera Rappaport, es el tema de la danza como manera más eficiente para alcanzar el estado mental propio del ritual. Según Radcliffe-Brown el baile es el generador de la unión y la armonía entre los participantes del rito, cumpliendo a la vez su función social básica¹⁷⁰. Rappaport (2002: 220) está de acuerdo con los planteamientos expuestos en *Andaman Islanders*, resaltando que el baile constituye una fuerza ritual mucho más poderosa que cualquier expresión verbal. La mencionada uniformidad de los iniciados que refuerza el abandono de los rasgos individuales se refuerza en el baile ritual, además de crear una *communitas* basada en la coordinación y colaboración, muy difícil de alcanzar en un contexto cotidiano:

As the dancer loses himself in the dance, as he becomes absorbed in the unified community, he reaches a state of elation in which he feels himself filled with an energy beyond an ordinary state... at the same time finding himself in a complete and ecstatic harmony with all the fellow members of the community... (Radcliffe Brown en Rappaport, 2002: 226).

En primer lugar, el cuento de Rulfo transmite la información sobre el baile como un elemento común de las celebraciones religiosas: “Tal vez al ver las danzas se acordó de cuando iba todos los años a Tolimán, en el novenario del Señor, y bailaba la noche entera hasta que sus huesos se aflojaran, pero sin cansarse” (Rulfo, 1990: 83). Nájera Espinosa (2003: 111) recuerda que las danzas solían ser una manera directa de comunicación con las deidades, y en el contexto de Talpa, el baile en la puerta de la basílica es una forma de diálogo con la Virgen. En cuanto a la propia tradición, el autor indica que “la tradición de bailar a la virgen viene de mucho tiempo atrás. Esta expresión tiene su origen en la confluencia de dos culturas, la hispana (venerar a la virgen) y la indígena (danzar para una divinidad)” (Nájera Espinosa, 2003: 110).

La poderosa escena del baile en la iglesia lleva rasgos de un rito sincrético:

[...] estaba allí, con la larga sonaja en la mano, dando duros golpes en el suelo con sus pies amoratados y descalzos. Parecía todo enfurecido, como si estuviera

¹⁷⁰ Hay que recordar que Radcliffe-Brown fue discípulo de Malinowski y seguidor de la escuela funcionalista, y de allí el enfoque hacia el papel funcional de los elementos rituales.

sacudiendo el coraje que llevaba encima desde hacía tiempo; o como si estuviera haciendo un último esfuerzo por conseguir vivir un poco más [...].

En seguida lo vimos alzar los brazos y azotar su cuerpo contra el suelo, todavía con la sonaja repicando entre sus manos salpicadas de sangre. Lo sacamos a rastras, esperando defenderlo de los pisotones de los danzantes; de entre la furia de aquellos pies que rodaban sobre las piedras y brincaban aplastando la tierra sin saber que algo se había caído en medio de ellos (Rulfo, 1990: 83).

En este contexto resulta muy importante el testimonio de William Spratling (1964: 81), quien al referirse a las fiestas en México, que en cuanto a la reflexión suponen un adelanto de las ideas de Octavio Paz, con su ojo de reportero relata el sincretismo religioso de las fiestas del comienzo del siglo XX. En su libro *México tras lomita*, publicado en el 1932, el autor busca el origen de las fiestas en lo prehispánico y sugiere que este sincretismo es totalmente propio de los habitantes indígenas.

[...] ver sus danzas y el misterio de los rostros de los danzantes, todo esto es una experiencia profunda no fácil de describir. Todo esto viene de la raza misma. Hay que comprender que la fiesta brota de sus propios impulsos misteriosos y que se sigue haciendo año tras año (Spratling, 1964: 81-82).

El autor describe las danzas alrededor de una iglesia que incluye los símbolos solares y lunares en su fachada, con cánticos en náhuatl "al son de una música sorda de tambores y flautas que sólo tocan tres notas. Y el polvo se levanta y revolotea como en una batalla en la antigüedad" (Spratling, 1964: 82). Además, el uso de las máscaras¹⁷¹, la selección de instrumentos de origen prehispánico, el Cristo sangriento y dolorido, apuntan a una mezcla tanto de elementos indígenas, como coloniales y contemporáneos. Por otra parte, hablando del caso de Chalma, el autor estadounidense llama la atención sobre el afán de la población indígena de realizar estas peregrinaciones para visitar a santos que, en varios casos, han sustituido a las deidades originarias. Ya en las primeras décadas del siglo XX Spratling (1964: 86) observó que "las fiestas indígenas están tan llenas de fe y convicción, todo tan natural, impulsivo e infantil que se puede juzgar como un fenómeno sociológico".

Se pueden encontrar más ejemplos de las comunidades que profesan el catolicismo sincrético en la región influenciada por el culto talpense. Los coras, un pueblo

¹⁷¹ "¡Máscaras de jaguar, de los viejitos, de los moros, del diablo, de la muerte y del tiempo! En algunas de ellas se encuentran semejanzas con el dios Xipe y con los sacerdotes y guerreros de los aztecas, aunque el parecido haya sido sin intención" (Spratling, 1964: 84).

indígena que habita la zona cercana a Jalisco, en el estado de Nayarit, tras una larga resistencia a la cristianización¹⁷², hoy en día presentan en su religión fuertes rasgos sincréticos, donde, por ejemplo, Jesucristo ha sido asimilado con la figura del sol (Jáuregui, 2004: 13). Dice Jáuregui (2004: 18) que “la religión cora incluye elementos del cristianismo, los cuales han sido reubicados dentro de la matriz aborigen de un culto que se caracteriza como astral, naturalista, agrario, étnico y de tradición oral-gestual”. Uno de los principales rasgos de este sincretismo, es la importancia del ritual, como base de la práctica religiosa: las escenificaciones grupales, danza y música representada en grupo, la repetición de los textos orales (rezos, mitos, cuentos, cantos), así como el sacrificio y autosacrificio como modo de ofrenda. Jáuregui (2004: 21) llama la atención sobre la falta de un *canon* religioso establecido, puesto que son aspectos donde cada grupo o comunidad realiza sus prácticas con variaciones. Sin embargo, existe una “armadura general del culto y de creencias”, donde la relevancia de los procesos mímicos es fundamental, y donde el objetivo de las plegarias se alcanza a través de la práctica ritual. También, un rasgo de cabal importancia para el análisis del relato, los templos cristianos son lugares donde se realizan estos cultos sincréticos, y que, además, gozan de la misma importancia que los altares caseros o antiguos lugares de ofrendas prehispánicas.

Desde los bailes en los cuales los danzantes se lastiman, sangran y dedican sus cantos a la Virgen, pasamos al siguiente gran tema del relato, que es el sacrificio. La idea de sacrificio regresa en el sermón, donde la imagen de la Virgen deja de ser la de la madre tierna, para convertirse en la *mater dolorosa*, la que asume las culpas y los pecados de los que vienen a buscarla. Precisamente esta imagen de dolor coincide con la muerte de Tanilo constituyendo un paréntesis temático del relato.

Desde nuestros corazones sale para Ella una súplica igual, envuelta en dolor. Muchas lamentaciones revueltas con esperanza. No se ensordece su ternura ni ante los lamentos ni las lágrimas, pues Ella sufre con nosotros. Ella sabe borrar esta mancha y dejar que el corazón se haga blandito y puro para recibir su misericordia y su caridad. La Virgen nuestra, nuestra madre, que no quiere saber nada de nuestros pecados; que se echa la culpa de nuestros pecados; la que quisiera llevarnos en sus brazos para que no nos lastime la vida, está aquí junto a nosotros, aliviándonos el

¹⁷² La autonomía de los coras del poder virreinal y de la Iglesia duró hasta 1772. Como indica Jesús Jáuregui (2004: 13) la región solía denominarse como “isla de infieles en el mar del cristianismo”, además siendo el refugio para varias minorías que escapaban de la justicia virreinal, como los mulatos, los negros, u otros indígenas.

cansancio y las enfermedades del alma y nuestro cuerpo ahuatado, herido y suplicante. Ella sabe que cada día nuestra fe es mejor porque está hecha de sacrificios (1990: 84).

La idea de sacrificio basada en sangre está presente en varios cultos sincréticos mexicanos y no falta en el caso de Talpa. Aguilar Ros (2009: 40) habla ampliamente sobre el sufrimiento como penitencia y su importancia en la relación con la Virgen. El dolor, tanto como el placer, son parte de los deberes y “merecimientos” del peregrino en su acuerdo espiritual con la Santa, ya que

la penitencia corporal es una vía de comunicación con la divinidad, a través de ella se obtienen sus favores. Si bien este aspecto del sufrimiento es muy conocido en peregrinaciones no sólo católicas, pocas veces se ha explorado cuál es su sentido o su contextualización, dando por hecho que la peregrinación en el catolicismo implica sufrimiento debido al sentido católico y negativo del cuerpo (Aguilar Ros, 2009: 40-41).

Ávila y Tena (2010: 241) agregan que las mandas son consideradas por los devotos como sacrificios parecidos a los de Jesucristo o la Madre de Dios, y por tanto “el sacrificio debe sentirse «en carne propia» [...]. Los romeros más devotos o los que cargan las culpas más gravosas son los que hacen las promesas más largas y difíciles”.



Figura 7. “Feligreses arrodillados”. México: *Juan Rulfo* fotógrafo, p. 141.

Mario Alberto Nájera Espinoza (2003) en su valioso estudio etnográfico del Santuario, cita a un entrevistado que reconoce haber realizado un rito prehispánico en el templo a cambio de un milagro. El interpelado, Javier Guzmán, cuenta (mantenemos la ortografía original):

es una petición que yo le hice muy en particular a la virgen... que continuaría con organizarle algo... para el mes de diciembre... el año pasado no hice danza, pero hicimos un sacrificio azteca... ahí en el atrio de la Basílica... para el doce de diciembre... una representación de un sacrificio como una muestra de agradecimiento... para no dejar trunco aquello ¿no? ...los sacrificios se ofrecían a las deidades, así lo quise hacer... alegóricamente... (profesor de danza, Talpa, Jal.) (Nájera Espinoza, 2003: 72).

El mismo entrevistado, habitante del pueblo, reconoce que también se han realizado las danzas aztecas en honor a la Virgen fuera del Santuario: "la primera danza que yo saqué era una danza azteca... así nada más le pusimos, en el barrio de San Miguel..." (Nájera Espinoza, 2003: 76). Hay que tener en cuenta la doble lectura de estos datos, que requeriría una investigación etno-histórica muy profunda¹⁷³. Por un lado, la introducción de este tipo de bailes en la fiesta puede deberse al hecho de la creciente popularidad del imaginario precolombino entre los mexicanos, y su afán de redescubrir su identidad. Sin embargo, por otro lado, una de las razones de existir este tipo de fiestas, es la pervivencia real de este tipo de culto, sea en las religiones sincréticas, sea también entre la población mestiza. Desde lo literario, Jurado Valencia sigue la propuesta de Ruffinelli de interpretar el cuento en clave del ritual en conjunción del rito prehispánico y cristiano en "Talpa". Bien es cierto que el autor no fundamenta su postura, limitándose a hablar únicamente del "nítido sincretismo de la práctica religiosa que Rulfo nos muestra en «Talpa», en el que se conjuntan el rito prehispánico y la «aparente» devoción cristiana" (Valencia, 2005: 73), seguido por una opinión de Ruffinelli que cita el autor sobre "una mezcla de supersticiones y religión, de cristianismo y resabios de concepciones prehispánicas".

¹⁷³ La relación entre las danzas en las iglesias y los vestigios precolombinos fueron advertidos por Lumholtz en 1902: "En verdad siente tristeza el etnologista al pensar cuán por completo destruyeron los frailes españoles las antiguas costumbres en el curso de pocos siglos. Hicieron á los paganos olvidar los profundos pensamientos de sus primitivas ceremonias, á la vez misteriosos y públicos, sustituyéndolos con la aparatosa ostentación de las fiestas católicas sin el sentimiento cristiano. No queda ya sino confusos residuos de las ideas y esplendor de los antiguos tiempos (...). Lo único que persiste es su [de los indígenas] devoción religiosa. Bailan hoy frente al Señor de los Milagros con el mismo celo que sus antecesores ante sus propios dioses y con el mismo deseo: conservarse en buena salud y obtener beneficios materiales" (Lumholtz, 1945: 369-370).

Esperamos que los datos aportados puedan arrojar más luz sobre esta cuestión y sirvan como soporte para las propuestas de otros investigadores.

El último aspecto analizado en este apartado se refiere a la muerte de Tanilo. Anunciado desde el principio del relato, el fallecimiento se manifiesta a través de un proceso, no es una muerte súbita, sino un “acabamiento” (Camarero Arribas, 1998: 180). La enfermedad se manifiesta como un vaivén entre lo que representa la vida, la sangre que brota sin parar de sus heridas, y la no-vida, “valor al que pertenecen expresiones como «agua espesa» que segregan sus llagas ulcerosas, o «esa cosa amarilla como goma de copal»” (Camarero Arribas, 1988: 180). Aunque el estudio de Camarero Arribas sobre “Talpa” concierne ante todo a las cuestiones semánticas y semiológicas del relato, estableciendo como punto principal las relaciones entre los protagonistas, y los simbolismos de los elementos inanimados en la travesía, precisamente este apunte aporta una interpretación valiosa para esta tesis. El enfoque que muestra la clave del cuento, la muerte, como un proceso rodeado de simbología, confirma nuestra propuesta de considerar el relato como una pieza que principalmente versa sobre la transformación y como un camino hacia la muerte.

Tras la larga peregrinación y permanencia en el estado liminal, el iniciado Tanilo consigue la máxima experiencia espiritual en la entrada a Talpa, participando en las danzas colectivas junto a otros feligreses. Finalmente, tras haber cumplido la promesa a la Virgen, la vida de Tanilo se apaga durante el sermón: “Tanilo ya no oyó lo que había dicho el señor cura. Se había quedado quieto, con la cabeza recargada en sus rodillas. Y cuando Natalia lo movió para que se levantara ya estaba muerto” (Rulfo, 1990: 84). El hecho de haber fallecido en el propio santuario conlleva un significado cultural de gran importancia.

Cuando se culmina el camino, se llega al recinto de la Virgen y se postra a sus pies¹⁷⁴.

[...] La emoción que embarga a ciertos peregrinos es tal cuando llegan ante la Virgen que muchos de ellos se desmayan. Tiene lugar entonces la hierofanía de la que habla Eliade, hierofanía que, en ciertos casos, a decir de los peregrinos mismos, puede

¹⁷⁴ “A horcajadas, como si estuviera tullido, entramos con él en la iglesia. Natalia lo arrodilló junto a ella, enfrentito de aquella figurita dorada que era la Virgen de Talpa. Y Tanilo comenzó a rezar y dejó que se le cayera una lágrima grande, salida de muy adentro, apagándole la vela que Natalia le había puesto entre sus manos. Pero no se dio cuenta de esto; la luminaria de tantas velas prendidas que allí había le cortó esa cosa con la que uno se sabe dar cuenta de lo que pasa junto a uno. Siguió rezando con su vela apagada. Rezando a gritos para oír que rezaba” (Rulfo, 1990: 83-84).

entrañar su muerte en el templo. En estos casos, los creyentes consideran que los difuntos fallecidos en el santuario se quedan con la Virgen, en su casa, ámbito del cielo en este mundo (Ávila y Tena, 2010: 248).

Esta supuesta distinción del alma del difunto contrasta con el trato que recibe su cuerpo. Finalmente, Tanilo es enterrado en las afueras de Talpa en un hoyo cavado con las manos de Natalia y el narrador: “aquel Tanilo que nosotros enterramos en el camposanto de Talpa; al que Natalia y yo echamos tierra y piedras encima para que no lo fueran a desenterrar los animales del cerro” (Rulfo, 1990: 86). Como se ha mencionado al principio del análisis del cuento, según los peregrinos, el camino a Talpa está poblado por numerosas ánimas que influyen sobre la travesía de los demás. Estos seres sobrenaturales son almas de los fallecidos en el camino o de las personas que en el momento de su muerte debían una manda a la Virgen. Se manifiestan ante todo a través de las apariciones, y pueden incluso tomar formas de fantasmas o personas encontradas por el camino (Aguilar Ros, 2009: 39). Tras la muerte de Tanilo, este comienza a aparecerse en los sueños a Natalia, en parte como un remordimiento y pena que la mujer tiene que soportar desde este momento¹⁷⁵. Sin embargo, teniendo en cuenta la posible conversión de Tanilo en un ánima más que poblará los caminos de Talpa. Según Ávila y Tena (2010: 243) es frecuente escuchar las voces y ruidos producidos por las almas en pena. La sensación de convivencia con los seres de ultratumba está acentuada por la presencia, en todos los caminos a Talpa, de cruces “que recuerdan a los difuntos que no pudieron llegar a Talpa, por una razón u otra, o que fallecieron tras visitar a la Virgen” (Ávila y Tena, 2010: 234).

Como se ha tratado de demostrar, “Talpa” como relato, a pesar de su brevedad, puede ser considerado un portador de información cultural significativa. El siguiente subcapítulo se concentrará en la identificación de los bloques estructurales esbozados en el apartado teórico que se pueden encontrar en *Pedro Páramo*, para posteriormente enriquecerlos con la información empírica y antropológica.

¹⁷⁵ “Ahora Natalia llora por él, tal vez para que él vea, desde donde está, todo el gran remordimiento que lleva encima de su alma. Ella dice que ha sentido la cara de Tanilo estos últimos días. Era lo único que servía de él para ella; la cara de Tanilo, humedecida siempre por el sudor en que lo dejaba el esfuerzo para aguantar sus dolores. La sintió acercándose hasta su boca, escondiéndose entre sus cabellos, pidiéndole, con una voz apenitas, que lo ayudara. Dice que le dijo que ya se había curado por fin; que ya no le molestaba ningún dolor. Ya puedo estar contigo, Natalia. Ayúdame a estar contigo”, dizque eso le dijo” (Rulfo, 1990: 85).

6.4 “Vine a Comala”

En este apartado se comentarán los aspectos rituales de los trayectos y de la geopoética esbozados tanto en este capítulo, enlazándolos con los motivos de viajes de las almas ya mencionados en el capítulo 5. Se considerará Comala en su aspecto simbólico, dentro de los sincretismos religiosos y la concepción de este espacio como el *axis mundi*, el centro ritual del universo donde tienen que cumplirse los rituales. Aunque varios han tratado de realizar comparaciones con el pueblo de Comala real, ubicado en el Estado de Colima, a lo largo de estas páginas creemos haber demostrado más bien una relación simbólica y cultural con los imaginarios. Probablemente, la fascinación de los investigadores por la complicada biografía de Rulfo, junto con algunas constataciones¹⁷⁶ que hizo respecto a sus inspiraciones para escribir *Pedro Páramo*, han dado como fruto la identificación directa entre el pueblo y la literatura. En una de las entrevistas declara Rulfo:

Pedro Páramo venía desde antes. Fue cuando regresé al pueblo donde vivía, 30 años después, y lo encontré deshabitado. Las casas aquellas, inmensas [...] y cuando llegué las casas tenían candado. La gente se había ido, así. Pero a alguien se le ocurrió sembrar casuarinas las calles del pueblo. Y a mí me tocó estar allí una noche, y es un pueblo donde sopla mucho el viento, está al pie de Sierra Madre. Y en las noches las casuarinas mugen, aúllan. Y el viento. Y entonces comprendí yo esa soledad de Comala, del lugar ése (Hass, 1969: 74).

Fares (1991: 30) habla de lo que denomina como *zona rulfiana* que se halla al suroeste de Guadalajara y no abarca todo el estado. Dice el autor que “la zona rulfiana tiene rasgos propios, con una economía diferente a la del resto del país, y unas características sociales también particulares. No en vano el Estado de Jalisco ha provisto a la imaginación mexicana con los símbolos de la nacionalidad, como son el tequila y el mariachi”. Sayula, Zapotlán, San Gabriel, Autlán, Tuxcacuesco, Tonaya. Los pueblos en cuestión están ubicados en medio de un clima árido, donde el clima no favorece la agricultura y es necesaria la irrigación adicional. Fares (1991: 31) recuerda una canción popular hallada

¹⁷⁶ Vale la pena recordar una entrevista que Rulfo concede a Reina Roffé: “Fue, es una zona, hasta hace poco tiempo, una zona violenta. En realidad, casi toda la tierra caliente del país es violenta. Ahora, nada más se ha quedado un poco concentrada en un estado de Guerrero. Pero antes, Michoacán, Jalisco, otros estados, los sitios por donde cruza la tierra caliente, eran zonas de mucho conflicto (Fares, 1991: 29).

en la investigación de Federico Munguía Cárdenas titulada *Zapotlán es Cielo* cuyas letras rezan: “Zapotlán, cielo escondido/ San Gabriel, el medio cielo/ Tonaya es el purgatorio/ y Toxcacuesco el infierno”. Aparte de esta referencia a lo que suele ser la interpretación más común de la obra de Rulfo, el autor encuentra un referente en la vida real a Juan Preciado, quien aparentemente está conmemorado en el edificio del mercado con una placa por sus gestiones como funcionario del pueblo.

Tuxcacuesco es el infierno de la imaginación popular de la zona y, para algunos es ésta la Comala rulfiana. Se trata de un poblado reducido, al que se llega después de descender por un largo camino de tierra viniendo desde la meseta del llano. Desde el camino se ve el Cerro Grande de “El llano en llamas” donde, se dice, Pedro Zamora se refugió de los federales. Si hasta allí las características eran de tierra seca, estéril, donde sólo crecían matas espinosas y vegetación achaparrada, en la bajada a Tuxcacuesco se comienza a ver cómo las vertientes de las cuencas hidrográficas que allí convergen hacen del valle un oasis (Fares, 1991: 32).

El autor compara las condiciones climatológicas y la vegetación de Tuxcacuesco¹⁷⁷ con los recuerdos de la madre de Juan Preciado, la Comala de antaño, de los años de su juventud cuando era la tierra brillante, próspera y verde. En palabras de Ortega Galindo, citado por Fares (1991: 33) el propósito de Rulfo es distanciarse de los escritores telúricos de la época, por lo que debería evitarse vero únicamente con su afán pintoresco, geográfico o antropológico. La narración de Rulfo, según Ortega Galindo, supera con su “sobrio realismo” cualquier descripción costumbrista, extrayendo de estos entornos su esencia. Sin embargo, desearía polemizar con esta constatación hasta cierto punto. Si bien es cierto que en la narrativa de Juan Rulfo resulta imposible encontrar referencias explícitas, descripciones detalladas de los atuendos, lugares, etc. tal como se acostumbraba en la literatura indigenista, el hecho de que el escritor aporte en la gran mayoría de su obra los referentes espaciales o incluso temporales (referentes a la revolución o las guerras cristeras), las coplas, algunas canciones, las circunstancias sociales e históricas, de las que es posible extraer la información cultural y simbólica más detallada.

El valor simbólico del nombre escogido para el lugar donde se desarrolla la novela es indudable. El nombre Comala proviene de un vocablo náhuatl *comalli*, y también hoy

¹⁷⁷ En la primera versión de la novela el nombre del pueblo iba a ser Tuxcacuesco.

en día significa el instrumento para hacer tortillas de maíz. Por lo tanto, el nombre del pueblo significaría un “lugar donde se fabrican comales” (López Mena 2002: 62). “El comal es el mediador entre el fuego y el hombre, es el lugar de transformación de lo crudo a lo cocido. En tal sentido simboliza el lugar nutricional original y junto con el fogón o el fuego del hogar, se torna en espacio privilegiado para la palabra y por tanto en *axis mundi*” (Rocha, 2016: 287-288). Los comales tradicionales son platos de barro que se sostienen encima del fuego o las brasas encima de tres o cuatro patas, que pueden servir como representación del mundo¹⁷⁸, ya que, además, combinan el simbolismo del fuego imprescindible para el sostenimiento de la civilización y dador de comida.

Si recurrimos a las mitologías de la zona, entre los huicholes encontramos una importancia especial que se otorga al elemento del fuego. Por ejemplo, en los ritos de curación, los chamanes *imitan* con los dedos el ruido de fuego para que tenga efecto, el fuego sirve para destruir lo maligno, siendo quemados los objetos que representan las enfermedades (Lumholtz, 1904: 237). En la mitología huichol, los dioses principales están identificados con los cuatro elementos y divididos entre masculinos (fuego y aire) y femeninos (tierra y agua).

Los dioses son llamados bisabuelos, abuelos y hermanos mayores. Al más grande de todos, el Fuego, denominánlo abuelo, porque existía antes que el Sol, á quien llaman padre. Á las diosas se les dice madres, y las consideran origen de la vegetación y de las lluvias. Hay una *madre* en cada punto cardinal y otra arriba, cuidando que no se caiga el mundo. Estas cinco madres y la bisabuela Nacahue, que está debajo de la tierra, constituyen las cinco regiones de los huicholes. La luna es abuela, pero no se le concede importancia (Lumholtz, 1904: 194).

Fernando Benítez (2000) describe el ritual de fuego que inicia la purificación antes de emprender el peregrinaje al lugar sagrado llamado Wirikuta en busca de peyote y donde se realizará una serie de ritos religiosos. El antropólogo describe el transcurso del ritual: “Los peyoteros echan sus ramas en el fuego cuidando que las puntas miren al oriente, y añade al maracame¹⁷⁹: - Llegó el tiempo de limpiar nuestros pecados. Así lo hicieron los dioses, así lo hicieron los antiguos y así lo haremos nosotros” (Benítez, 2000: 37). La peregrinación transcurre siempre por los mismos lugares sacralizando los elementos

¹⁷⁸ Otra noción presente en todas las culturas de Mesoamérica es la importancia del cuadrado y de las cuatro direcciones como fuentes de poder. Siempre se actúa de acuerdo al centro, el *centro* es donde se encuentra el centro ritual (Lumholtz, 1904: 237).

¹⁷⁹ El chamán responsable de la conducción del rito.

naturales del paisaje, como los cerros y los ríos, donde cada paso del itinerario tiene un significado mágico-religioso propio, pero la mayoría está vinculada con la purificación de los pecados¹⁸⁰, al igual que en las peregrinaciones cristianas que hemos observado en la parte anterior de este capítulo. La acumulación de ritos pequeños que tienen que ver con la purificación, según el antropólogo tiene la finalidad de “hacer que el tránsito de lo profano a lo sagrado se efectúe sin peligro” (Benítez, 2000: 38). A su vez, los lugares donde se llevan a cabo los rituales se encuentran en la franja que combina las áreas de Este Mundo y el Otro Mundo, confluyendo ambos en el Lugar Sagrado. Hay que tener en cuenta que el Otro Mundo es directamente el contrario de Este Mundo, habitado por los muertos, o los inmortales, dioses que habitan todos los tiempos a la vez, y donde el pasado y presente conviven con el futuro. Según Leach estos dos mundos están separados por una franja topográfica, que combina las cualidades de ambas zonas. Esta zona limítrofe constituye el centro de la actividad ritual, sienta los antepasados o las criaturas divinas que habitan este territorio “personas metafísicas” (Leach, 2010: 115). La actuación en esta zona exige de los mortales una preparación especial o un estatus reservado (como lo es para los sacerdotes o chamanes). Para las sociedades tradicionales, el entorno más próximo se entiende como un microcosmos. Dice Mircea Eliade que los límites dividen el mundo en la parte habitada y organizada, formada por las deidades o los espíritus de manera que es segura para los hombres. A su vez, más allá de los límites de lo conocido, comienza el campo extraño, “la región desconocida y temible de los demonios, de las larvas, de los muertos, de los extranjeros” (Eliade, 1987: 41). Aunque Eliade no trata el tema de la liminalidad, esta diferenciación encaja perfectamente con la imagen que nos ofrece Turner. Para alcanzar el objetivo, el cambio, es imprescindible abandonar la zona segura para adentrarse en el mundo ambivalente, en lo indefinido, pasar la prueba y alcanzar el objetivo.

¿Cómo cruzan el umbral los personajes, qué es la liminalidad en términos de estado/espacio y qué lugares liminales aparecen en la obra de Juan Rulfo? Sabemos que Juan Preciado viene de Sayula, pero este viaje no está narrado. Llama la atención su entrada a Comala – entra bajando, lo que muchos críticos ya han identificado como el descenso al infierno, y nos ofrece este paisaje: “la llanura parecía una laguna transparente, desecha en vapores por donde se traslucía un horizonte gris. Y más allá, una línea de

¹⁸⁰ “Hemos llegado al Cerro de la Estrella, al sagrado lugar donde vamos a confesar nuestros pecados y donde quedaremos limpios. Todos debemos confesarnos. El que oculte uno sólo será castigado por los dioses” (Benítez, 2000: 37).

montañas. Y todavía más allá, la más remota lejanía” (Rulfo: 2008: 67). La ubicación del pueblo sugiere un paisaje desolado, caliente, solitario. Comala está aparentemente incomunicada con otros lugares cercanos, rodeada de montañas y una vez dentro es imposible salir, como en este fragmento que narra el momento cuando Miguel Páramo se da cuenta de estar muerto. También es necesario destacar la indefinición de lugar que emana de la conversación que sostiene Juan Preciado con la mujer incestuosa hablando de la ubicación de Comala respecto a otros pueblos:

- ¿Cómo se va uno de aquí? —¿Para dónde? —Para donde sea. —Hay multitud de caminos. Hay uno que va para Contla; otro que viene de allá. Otro más que enfila derecho a la sierra. Ese que se mira desde aquí, que no sé para dónde irá —y me señaló con sus dedos el hueco del tejado, allí donde el techo estaba roto—. Este otro de por acá, que pasa por la Media Luna. Y hay otro más, que atraviesa toda la tierra y es el que va más lejos. —Quizá por ése fue por donde vine. —¿Para dónde va? —Va para Sayula. —Imagínese usted. Yo que creía que Sayula quedaba de este lado. Siempre me ilusionó conocerlo (2008: 110).

Primero, hay que denotar la acumulación de términos deícticos que crean una notable ambigüedad, describiendo el espacio sin realmente llegar a definir ninguno de los planos. Stanton coincide con Befumo Boschi que estas yuxtaposiciones, junto con la fragmentación espacio-temporal impiden la determinación de los lugares concretos.

En lugar de precisar una identidad temporal o espacial específica, los términos aquí o acá / allá, este / aquel, esto o eso / aquello, adentro / afuera, arriba / abajo, ahora / entonces, comunican una desorientación y desubicación en las cuales las coordenadas temporales y espaciales pierden los contornos de rígida demarcación que habían tenido en la novela clásica del realismo decimonónico, para relativizarse y volverse vagos, ambiguos y semánticamente multidireccionales. (Stanton, 1988: 588).

Consideramos que gracias a este efecto la narración se aleja de la objetividad, desafiando las leyes de lógica, cronología, orden, espacio, etc.¹⁸¹ El espacio supuestamente cotidiano, como puede ser el pueblo de la infancia del protagonista, se desfamiliariza y distancia, gracias a la palabra subversora. Según Fares (1991: 49) este recurso abre “la posibilidad

¹⁸¹ Pimentel (1991: 42) habla de la inteligibilidad del relato, puesto que las secuencias narrativas, así como el lenguaje empleado, impiden la definición espacial y temporal de la obra: “Sólo en un primer momento nos da Rulfo la ilusión de un relato más o menos coherente, porque, a pesar de las rupturas espacio-temporales del discurso narrativo, por lo menos las primeras cinco secuencias están unificadas *vocalmente*”.

de repetición del gesto en otros niveles de creación social y llamando al lector a participar en la búsqueda del sentido que estructure los sucesos narrados y sus ámbitos". En resumidas cuentas, la confusión deíctica en Rulfo conduce a la mitologización del espacio, o lo que Pimentel (1991) denominó como "los caminos de la eternidad". La investigadora divide los espacios de *Pedro Páramo* en tres categorías: el espacio mítico y fértil de Comala del pasado; Comala convertida en un páramo; los espacios intermedios que cuentan la vida en Comala de manera objetiva (Pimentel, 1991: 44). Coincidimos con que la primera categoría, que responde a la idea del paraíso perdido, el edén terrenal, pertenece al campo mítico, pero desde nuestro punto de vista, la Comala árida también representa un espacio liminal, no-real, es decir simbólico-ritual.

El propio viaje de Juan Preciado a Comala contiene un componente ritual y simbólico, ya que su motivo es cumplir una promesa, tal como expresa en las primeras páginas de la novela. La motivación que le lleva a emprender el camino no es sino simbólica, ya que en un principio el protagonista no estaba dispuesto a cumplir el juramento: "Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre" (Rulfo, 2008: 65). La promesa no solamente incluye la tarea de encontrar al padre, sino también recorrer el pueblo a través de los recuerdos de la difunta. Antolín (1991) rechaza la idea de que los caminos de los personajes rulfianos sean míticos o heroicos, ya que, según él, falta el componente de la misión, de la generosidad con la comunidad, armonía y búsqueda de algo noble.

En la obra de Rulfo también hay muchos viajes y muchos viajeros, eternos peregrinos de polvo en busca de tierras, en busca del padre o de la salud o de la venganza. Si viajar es buscar, vivir intensamente no nuevo, el cambio, los viajeros rulfianos son malos viajeros, pues o bien fracasan en sus empresas o bien encuentran la muerte (Antolín, 1991: 91).

Es cierto que una gran parte de las interpretaciones de *Pedro Páramo* gira en torno a la búsqueda del padre como motivo principal, pero discrepamos en este punto, al no valorarlo como la única opción de interpretación viable, ya que consideramos el propósito de viaje de Juan Preciado es ante todo llevar a Comala a su madre.

Los trayectos de Juan recuerdan a lo que metafóricamente se conoce en la tradición indígena de la zona de Jalisco y Nayarit como *recogida de los pasos* – el ánima del difunto visita los sitios donde vivió o que tenían valor para él. La *recolección de los pasos* constituye la iniciación al morir. El ánima, según, entre varios, los huicholes, puede comenzar su viaje retrospectivo antes de morir: *recoge los pasos* de todos los caminos cruzados para poder descansar en paz. Si realizamos un apunte intercultural tras Hertz (1990: 73) en los grupos totémicos australianos, en específico los Arunta, existe una creencia sobre los viajes de las almas de los antepasados que revisitan todos los sitios conocidos, ante todo los grupos de su nacimiento en la tierra, donde de nuevo realizan los ritos pertinentes. En otras partes de México, como por ejemplo entre los tzotziles de Chiapas, encontramos el mismo motivo: “Cuando yo muera y venga mi ánima, encontrará los mismos senderos por donde anduve en vida, y reconocerá mi casa” (Pozas, 2012: 15)¹⁸². En Yaitépec, otro pueblo oaxaqueño, pervive una creencia según la cual las almas de los muertos (o *tonos* según los habitantes de la zona) emprenden “largos viajes sobre la tierra antes de llegar a su destino (no parecen creer en un cielo como albergue de las almas)” (Séjourné, 1996: 69).

Aunque Juan Preciado está en Comala por primera vez, visita las casas donde habitó su madre o personas cercanas a ella y recordemos, que ella le acompaña como imagen de la fotografía. Dichas visitas casi siempre están seguidas por una descripción de los alrededores desolados y ruinosos. La voz de Dolores Preciado guía a su hijo a través del espacio desconocido y muy homogéneo en su desolación, que de cierta manera puede adquirir carácter laberíntico, como la mayoría de los lugares sagrados o liminales. Dentro de lo que es el rito siempre existen las rutas que hay que realizar para que el rito tenga más fuerza. Lo que ayuda al neófito son los amuletos, objetos protectores y sagrados, que Eliade identifica a través del concepto de «ligazón, encadenamiento, ligadura»¹⁸³, etc.

¹⁸² En su novela-crónica de las vidas indígenas, el antropólogo y escritor Ricardo Pozas en relación con las celebraciones tzotziles evoca un mito según el cual hasta los dioses sol y luna murieron en el pasado y sus almas regresan en las fechas especiales: “El padre *Chultotic* ya no vive; ni él ni su ánima llegan a este mundo. Murió hace mucho tiempo. La Virgen *Chulmetic* lloró mucho cuando murió su señor. Entonces su hijo *Chultotic* le dijo: - No llores, madre, que mi padre volverá a los tres días; en cambio, si lloras, no volverá nunca más” (Pozas, 2012: 57-58).

¹⁸³ En el plano mágico el hombre se sirve de nudos-amuletos para defenderse contra los lazos de los demonios y de los brujos; en el plano religioso, se siente «ligado» por Dios, (...); pero también la muerte le «liga», concreta (el cadáver se «ata») o metafóricamente (los demonios «atan» el alma del difunto. Todavía más, la vida misma es un «tejido» (...) o existe un «hilo» que sostiene la vida de cada uno de los mortales. Estas diversas perspectivas tienen algunos puntos comunes. Es todas partes, el fin último del hombre es liberarse de las «ligaduras»: a la iniciación mística del laberinto- en el curso de la cual se aprende

Consideramos que la fotografía de la madre, aparte de ser su representación *pars pro toto* comentada en el capítulo 5, de un alma que regresa a descansar a Comala, también sirve como amuleto que guía a su hijo para alcanzar el destino como espíritu protector.

Existe una creencia común de que el camino al otro mundo está plagado de numerosas dificultades. El hecho de que el alma tiene que emprender el camino, no sólo simbólicamente, sino que realmente tienen que atravesar vastos terrenos llenos de obstáculos, en los que existen entes que socorren a las ánimas, en la mayoría de los casos se trata de perros. Como señala Toor (1947: 163), en muchas ocasiones al difunto se le acompaña con un par de huaraches nuevos para aliviar su camino y asegurar el éxito de la empresa. Según los habitantes del Estado de México, del poblado de Chiconcuac, las almas atraviesan los ríos con ayuda de un pequeño perro, mientras que en la otra orilla se encuentra un hombre que señala el camino al inframundo. Posteriormente, las puertas del purgatorio están abiertas por una mujer y al traspasarlas, el ánima está recibido por dos hombres (Toor, 1947: 164). Respecto a los referentes geopoéticos que podemos recatar para analizar el viaje a Comala, el mero inicio resulta muy significativo, puesto que Juan conoce al arriero Abundio, su Caronte particular, en un lugar llamado Los Encuentros: “Me había topado con él en Los Encuentros, donde se cruzaban varios caminos. Me estuve allí esperando, hasta que al fin apareció este hombre” (Rulfo 2008: 67).

Como se ha mencionado anteriormente, existe la creencia en que los muertos en el camino a la ultratumba se encuentran con los personajes, sea ayudantes (los psicopompos), sea malignos, que tratan de dificultar el acceso a la sociedad de los muertos. En el caso de *Pedro Páramo* está claro que Abundio cumple la primera función, ya que indica a Juan el camino al pueblo donde terminará su vida. Como señala Hertz (1990: 64), es común en varias culturas, que, a parte de la función del guía a la ultratumba, existen creencias sobre las diversas almas que dan la bienvenida al nuevo “compañero”, tras su muerte y los ritos pertinentes. Existe un paralelismo en la llegada a Comala y a Luvina: a Comala se baja y a Luvina se sube, en los dos casos los personajes están guiados por un arriero. “En ambos casos, el guía no quiere quedarse en el pueblo por nada del mundo y se apresura a seguir su camino” (Fares, 1991: 115).

a desatar el nudo laberíntico a fin de hallarse en situación de poder hacerlo cuando el alma se lo encuentre después de la muerte (...) (Eliade, 1987: 122).

Mientras Juan Preciado sigue bajando, sube la temperatura: "Aquello está sobre las brasas de la tierra, en la mera boca del Infierno. Con decirle que muchos que allí se mueren, regresan por su cobija" (Rulfo, 2008: 67). En nuestra opinión, en esta perspectiva que se está proponiendo, no sólo se puede considerar Comala como un Purgatorio (como ya se ha interpretado), sino como una antesala de la Muerte (término muy acertado y que utiliza Claudio Lomnitz al hablar de Luvina). David García (2004: 60) propone una lectura que deriva el viaje de Juan desde un mito mexica "que narra cómo los pueblos antiguos debían hacer una peregrinación para buscar el espacio sagrado que el destino les había preparado". El autor recurre a las palabras de López Austin que también reproducimos a continuación:

Debían viajar los hombres, obedecer el mandado de aquella divinidad, tal vez la madre tierra, que al echarlos al mundo les había encomendado buscar y ocupar su sitio; encontrar el lugar que desde la elevada Tulán habían visto los progenitores. Cada pueblo debería llegar al lugar reproducido donde su dios progenitor habitaría. Buscarían unos su cielo oriental; [...] otros [...] su mundo de los muertos (López Austin, 1973: 85).

Todos los elementos están presentes en la historia de Juan, que realiza junto con su madre el camino a la tierra de su progenitor, para que los tres yazcan en la misma tierra. El hecho de venir a Comala, como parte del trato confirma la falta de voluntad de Juan, él, sólo está cumpliendo con una exigencia externa que le empuja a realizar el acto. La novela no ofrece los detalles sobre su personalidad o pensamientos, se concentra solamente en sus vivencias concretas en Comala. Hasta el nombre no importa, porque se desvela poco antes de su muerte (en casa de Adriana Cisneros). En la novela, Juan Preciado se mantiene en el movimiento constante, aunque caótico, debido a la ambigüedad deíctica que se ha comentado. Vagando por las calles de Comala visita distintas casas habitadas por los muertos y los fantasmas que sucesivamente desvelan que están relacionados con la madre de Juan. Finalmente, aparte de realizar este ritual, el protagonista, una vez en la tumba, se da cuenta de que la razón de su viaje era morir y quedarse enterrado en Comala: "Mi madre, que vivió su infancia y sus mejores años en este pueblo y que ni siquiera pudo venir a morir aquí. Hasta para eso me mandó a mí en su lugar" (Rulfo, 2008: 124). Con la muerte de su hijo, Dolores también puede finalmente descansar en Comala en forma de la fotografía que lleva Juan en su bolsillo, con la que fue sepultado.

En el capítulo 3 de esta tesis se han comentado las posturas que hemos llamado “aztequistas” para referirnos a los autores que buscan en la narrativa rulfiana los referentes a las culturas prehispánicas. Martín Lienhard (1992a y 1992b) propone considerar el camino de Juan Preciado a Comala como el paralelismo del viaje de Quetzalcóatl a Mictlan. El investigador se apoya en *Los anales de Cuahtitlán*, un códice de 1558 que contiene varios mitos fundacionales aztecas, sobre todo relativos a la creación de la tierra y de la humanidad. Lienhard compara y contrapone ambos relatos, que tienen como similitud el hecho de descender al inframundo, pero la principal diferencia radica en el carácter de los textos. Para el investigador, la bajada al inframundo de Juan es inútil, estéril, carece del componente creativo y vital, precisamente por pertenecer al campo de la narrativa. Según Lienhard (1992a: 845) “de la empresa de Quetzalcóatl brota la vida, mientras que la escritura no se desprende de la muerte”. La única parte mítica, en el mundo desmitologizado de Rulfo, son las partes que evocan el pasado y la vida, el paraíso perdido que se ha mencionado tantas veces. De este modo, lo verde, lo abundante, Comala llena de vida y de agua se muestra para Lienhard como un Tlalocan perdido por siempre, convertido en Mictlan, del cual, sin embargo, no hay salida.

En la narrativa rulfiana Comala no es el único lugar caluroso e inhóspito que tienen que atravesar los viajeros. En el relato “Nos han dado la tierra”, los personajes atraviesan un páramo, yermo y grande, en el que resulta imposible hallar cualquier forma de vida¹⁸⁴. Entre varios calificativos del lugar se encuentran “el comal acalorado”, “duro pellejo de vaca” o “blanco terrenal endurecido”, el narrador sostiene que “el Llano no es cosa que sirva”. El calor que los acompaña es parecido al que describe Rulfo en *Pedro Páramo* cuando el protagonista baja a Comala. La secuencia es muy parecida, en los dos cuentos los protagonistas caminan en busca de algo muy concreto, de la esperanza: la de cumplir la promesa, en el caso de Juan Preciado, y de encontrar las tierras de cultivo prometidas a los campesinos. Del mismo modo, todos tienen que atravesar un territorio irreal, que, en el caso de “Nos han dado la tierra”, se asemeja a un comal debido al calor y la planicie. Además, las conversaciones entrecortadas y el agotamiento por el largo camino incluso pueden hacer parecer que los personajes se dirigen hacia la muerte segura, como en una ensoñación. Tal como habíamos hablado de la función de la niebla, que

¹⁸⁴ “Después de tantas horas de caminar sin encontrar ni una sombra de árbol, ni una semilla de árbol, ni una raíz de nada, se oye el ladrar de los perros. Uno ha creído a veces, en medio de este camino sin orillas, que nada habría después; que no se podría encontrar nada al otro lado, al final de esta llanura rajada de grietas y de arroyos secos” (Rulfo, 1990: 39).

envuelve a los personajes para llevarlos al otro lado en *Pedro Páramo*, en el cuento parece que es el polvo que cumple esta función: “es el signo de que el suelo, si no del todo bueno, al menos resulta más placentero que los tepetates por los que venían caminando. El polvo se despierta y se levanta a cada paso que dan los campesinos, los envuelve y se mete en sus cuerpos¹⁸⁵” (García, 2004: 29). Aunque finalmente los campesinos llegan al pueblo, donde se oye ladrar los perros y “se saborea ese olor de la gente como si fuera una esperanza”, todo se desvanece con las últimas palabras del relato, cuando resulta que este páramo infértil será su nueva morada y que han caminado desde su lugar de origen para establecerse en el Llano Grande, este otro Luvina.

¹⁸⁵ “Sube polvo desde nosotros como si fuera un atajo de mulas lo que bajará por allí; pero nos gusta llenarnos de polvo. Nos gusta. Después de venir durante once horas pisando la dureza del Llano, nos sentimos muy a gusto envueltos en aquella cosa que brinca sobre nosotros y sabe a tierra” (Rulfo, 1990:44).

7. El pensamiento mágico en *El gallo de oro* de Juan Rulfo

La última obra publicada por Juan Rulfo, *El gallo de oro*, nunca ha recibido mucha atención por parte de los críticos de la literatura. La escasa bibliografía y pocas ediciones del libro, en comparación con amplios estudios sobre *Pedro Páramo*, confirman que *El gallo de oro* no ha conseguido captar el interés ni de los lectores ni de los investigadores. En uno de los primeros textos sobre la novela, José Carlos Gozález Boixo (1986: 490) señala que la falta de interés por *El gallo de oro* se debe a la decisión del escritor y la manera de presentar la novela. Aparte de los textos canónicos de Rulfo, existen las publicaciones llamadas «marginadas» y «marginales». Esta distinción se debe en gran medida al propio escritor, quien renegó de muchas de sus obras menores (como los cuentos «La vida no es muy seria en sus cosas» o «Un pedazo de noche»). Según González Boixo, y los posteriores estudios de archivo de la Fundación Juan Rulfo, queda confirmado que el escritor mexicano no estaba de acuerdo con la publicación del libro ni se preocupó por su promoción. En una nota de prensa del 17 de septiembre de 1980 en la revista *Uno más uno*, Roberto Vallarino (1980: 17) cita las palabras de Rulfo respecto a su última novela: “Recientemente en la Feria del Libro en el Palacio de la Minería, me dijo: «Aquí se vende todo. Nada más ve a ver el stand donde estaba la porquería esa de *El gallo de oro* para que lo compruebes: ¡ya se agotó!». Estas palabras no solamente son una muestra del humor ácido del escritor, sino de la poca importancia que le otorgaba realmente a su última creación.

La primera edición del libro en el año 1980 determina su posterior recepción, ya que aparece marcado como “texto para cine”¹⁸⁶. La edición dirigida por Jorge Ayala Blanco también incluye “La fórmula secreta” y “El despojo”, que de ninguna manera pueden clasificarse como guiones pero que han servido como base para la elaboración de los mismos. Todos los críticos que se han acercado a dicha obra han retomado la cuestión formal del texto y su clasificación, especialmente teniendo en cuenta su relación con el

¹⁸⁶ Desde la Fundación Juan Rulfo se señala que existen documentos del año 1956 que confirman que Rulfo estaba trabajando en una obra sobre las peleas de gallos y él mismo denomina la obra como “argumento para cine”. No obstante, es importante recordar que no se conserva el texto original. Las peripecias del texto como novela y como guion han sido ampliamente estudiadas por José Carlos González Boixo (2010) y Douglas J. Weatherford (2010). Además, ambos autores proporcionan una amplia bibliografía sobre las relaciones de Juan Rulfo con el arte cinematográfico.

séptimo arte. Su forma breve, el estilo notablemente diferente de las obras anteriores, la aparente falta de síntesis, pero estructura circular y cerrada, han provocado numerosos debates sobre la clasificación formal del texto. Argumento, guion, guion literario, novela y *nouvelle* son unos de los calificativos que ha recibido la obra hasta el momento (Carrillo Juárez, 2007; Weatherford, 2010). En el presente trabajo se calificará *El gallo de oro* como novela y *nouvelle* indistintamente, de acuerdo con la argumentación de Milagros Ezquerro (1992: 687) que llama la atención sobre el hilo narrativo tradicional, lineal y el foco de interés de la historia puesto en el protagonista. Además, como insistió Jorge Ruffinelli en el mismo año de su publicación (1980: 32), “el interés de este libro es ante todo literario”, y como recordó años después González Boixo (2010: 4), es necesario desvincular *El gallo de oro* de sus aspiraciones cinematográficas y otorgarle, a pesar de sus posibles carencias estilísticas, un estatus de obra tan relevante a nivel literario como *El llano en llamas* o *Pedro Páramo*¹⁸⁷.

La novela *El gallo de oro*, ha dado pie a dos interpretaciones cinematográficas. En 1964 la llevó a la pantalla Roberto Gavaldón con un guion elaborado por Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y el propio Gavaldón, y en 1986 fue interpretada por Arturo Ripstein bajo el título *El imperio de la fortuna*. Según los críticos, la versión de Ripstein ha logrado representar y transmitir el espíritu de la obra, mientras que la película de Gavaldón ha intervenido en gran medida en el argumento original¹⁸⁸. Quizás también por culpa de las adaptaciones cinematográficas (sean logradas o no), se ha prestado menos interés al análisis literario de la novela en cuestión.

El argumento de la obra se puede resumir como la vuelta de Rulfo a los ambientes rurales, ya conocidos por los lectores de sus obras anteriores. No obstante, *El gallo de oro* no ofrece la misma visión de la violencia que sus obras canónicas, aunque hay ciertas

¹⁸⁷ En su reciente artículo “*El gallo de oro* de Juan Rulfo y la versión cinematográfica de Roberto Gavaldón” González Boixo (2017: 30) plantea: “Mi criterio, atendiendo a su intensidad narrativa, es que debe ser considerada simplemente como *novela*: a pesar de su brevedad (...) es una obra capaz de presentar una visión compleja del mundo. Basarse en un mero criterio cuantitativo para establecer la diferencia entre *novela* y *novela corta* es reducir a un planteamiento mecánico lo que debe dirimirse en el campo de la intensidad y complejidad del mundo representado en el texto. Añádase, además, el implícito carácter de la *obra menor* que acompaña a la tipología de la *novela corta*”.

¹⁸⁸ Los críticos literarios se han concentrado ante todo en la relación de *El gallo de oro* con sus adaptaciones cinematográficas. No es nuestra intención desarrollar estos aspectos. Los autores que han tratado el tema en profundidad son Gabriela Yanes Gómez (1996), Gustavo Fares (1998), Alberto Vidal (2006), Carmen Dolores Carrillo Juárez (2007), Douglas J. Weatherford (2010).

líneas temáticas (la venganza, la búsqueda de la madre, la peregrinación por el México rural) que permanecen invariables.

El protagonista, Dionisio Pinzón, sumido en una profunda pobreza, trabaja como pregonero en el pueblo San Miguel del Milagro cuidando de su madre enferma. En una de las ferias que tienen lugar en su pueblo salva a un gallo dorado moribundo, lo devuelve a la vida y lo convierte en su talismán de suerte. Poco después fallece su madre y Dionisio promete nunca más sufrir pobreza para poder enterrarla dignamente. La compañía del gallo dorado cambia la fortuna de Dionisio y se convierte en un gallero exitoso. En su camino aparecen dos personajes clave: Lorenzo Benavides y Bernarda Cutiño. La relación entre los tres personajes y caprichos de la fortuna serán el motivo principal del relato basado en las pérdidas, las ganancias y los vínculos de suerte. Bernarda se convierte en la esposa de Dionisio quien no para de acumular riquezas hasta convertirse en el dueño de una casa de juegos. Al final del relato, con la muerte de Bernarda termina la suerte de Dionisio y el antiguo gallero termina suicidándose. El ciclo culmina con Bernardita, la hija de Dionisio y Bernarda, retomando la profesión de la madre como cantadora de coplas en ferias y peleas de gallos.

En el presente capítulo se tratará de analizar la importancia del pensamiento mágico que rige el relato basado en las figuras del gallo y de Bernarda, el simbolismo que conllevan los objetos que son considerados como portadores de suerte. Varios críticos han insistido en que *El gallo de oro* es una historia de azar y fortuna, por lo que la intención es estudiar las dualidades, el equilibrio de las fuerzas de la fortuna, la némesis y la presencia de los talismanes de la suerte en el relato como muestras del pensamiento mágico. Además, se tratará de analizar *El gallo de oro* como portador de información cultural, vinculado no solamente con el mundo de las supersticiones. La ambientación del relato, las descripciones de las ferias y los movimientos de los personajes otorgan un valor antropológico notable y amplían la imagen del México rural creada por el autor en sus obras anteriores.

7.1 La estructura y la circularidad

La narración en *El gallo de oro* es lineal, con pocas retrospectivas, por lo que resulta fácil ver cómo se trenzan los acontecimientos y de qué manera se mantiene la balanza de equilibrio de la fortuna en el relato. Este recurso llama la atención, teniendo en cuenta la complejidad de la obra anterior del autor, y las fechas de creación muy cercanas entre ambos textos¹⁸⁹. Sin embargo, a pesar de la aparente simplicidad de la narración, se pueden destacar elementos que en gran medida influyen en el análisis simbólico.

En primer lugar, el lector nota el cambio de densidad de la narración entre las dos partes de la novela. El comienzo ofrece una rica y detallada descripción del pueblo y de las circunstancias vitales del protagonista. Abundan referencias muy específicas a las peleas de gallos, está reflejado un gran conocimiento de la tipología de los animales que forman parte de estos juegos. Además, fenómeno insólito en la obra de Juan Rulfo, la narración está enriquecida con las coplas tradicionales que acompañan y reflejan los acontecimientos narrados. El narrador es omnisciente, pero su lenguaje y el frecuente uso de los mexicanismos en la narración crean la sensación de que la obra está narrada por un testigo directo. Según Alberto Vital (2006: 432), *El gallo de oro* presenta mayores diferencias en cuanto al estilo, bromeando con que el nuevo estilo rulfiano se parece más a Proust que su propia obra anterior. También llama la atención sobre la narración en tercera persona, mucho más extensa que en las obras anteriores, así como frases más largas. La narración de *El gallo de oro* carece de la síntesis presente en *Pedro Páramo* o los cuentos magistrales como “Nos han dado la tierra”.

La segunda parte del relato ofrece una narración más ágil y varios saltos temporales, a la vez que mayor densidad de ambiente. Como indica Fernández Utrero (1999: 48), no solamente el ritmo y la densidad de la narración incrementan en la segunda parte de la novela, sino también cambia la importancia de las figuras principales. Bernarda toma el lugar de Dionisio como protagonista, puesto que es la figura clave en el camino del bienestar a la tragedia. En palabras de Fernández Utrero (1999: 50)

Rulfo busca subrayar las causas que determinan el deterioro anímico de los protagonistas – el contexto social e histórico; ese contexto se proporciona sobre todo

¹⁸⁹ Rulfo empezó a escribir *El gallo de oro* en 1956, un año después de la publicación de *Pedro Páramo*.

en la primera parte del guion [sic], de allí la demora narrativa, el ritmo lento que imprime al texto. No interesan las descripciones de la interioridad de los personajes ni el cómo se efectúa el cambio en los mismos, sino mostrar el devenir final de los protagonistas, su degradación anímica; por ello el ritmo se acelera en la parte segunda del texto.

La representación de la caída de los personajes está acompañada por el uso de los colores y los ambientes – el bullicio, la luz y la fiesta popular ceden lugar a los ambientes lúgubres de Santa Gertrudis, el encierro, oscuridad y decadencia¹⁹⁰. El autor se concentra más en las circunstancias que en la vida interior de los protagonistas. De modo especial Rulfo se concentra en las horribles circunstancias vitales de Bernarda, que reflejan el deterioro de todos los personajes y su destino personal marca el camino a la tumba también de su marido.

El gallo de oro ofrece una historia narrada de modo lineal, pero que a su vez encierra varios círculos interrelacionados. La rueda del destino más importante, la de la pobreza – riqueza – pobreza, está representada por el ciclo de día y noche, acompañados del sonido de los gallos, que tanto marcaron el camino a la riqueza de Dionisio. La novela empieza con una simple constatación: “Amanecía” (Rulfo, 2010c: 63), y termina varios años después con otro amanecer anunciado por los gallos: “Muy cerca del amanecer cesó la lluvia. Lo anunciaron el canto de los gallos y el croar de las ranas en los anegados campos” (Rulfo, 2010c: 110). Entre cada mención de los gallos, crece la tensión en la mesa de juego, donde Dionisio va perdiendo cada vez más de su dinero y propiedades. Momentos antes de perderlo todo el protagonista percibe una canción llena de dolor y soledad cantada por la voz de Bernarda, en estos momentos muerta en su sillón en la sala de juegos, y tiene una visión de su primer gallo: “[...] oyó la misma canción en la voz ardiente de la Caponera, allá brotando del templete de la plaza de gallos, mientras veía muerto, revolcándose en el suelo, un gallo dorado, tornasol” (Rulfo, 2010c: 111). Cada partida en la que Dionisio pierde está acompañada por el sonido de los gallos, que devuelven al dueño de la casa de juegos sus recuerdos de la miseria en San Miguel del Milagro:

¹⁹⁰ “Como siempre la reunión había comenzado después de la cena. A no ser por el ruido que producía allá afuera la lluvia, todo aquí estaba en silencio, y se diría que la gran sala estuviera deshabitada (...)” (Rulfo, 2010c: 109). Un recurso similar ha sido utilizado en el cuento “Anacleto Morones”, donde Lucas y su compañero de fechorías, Anacleto, recorrían el mundo de feria en feria vagabundeando. Luego, tras la muerte de Anacleto, Lucas se afina en una oscura y solitaria casa.

Los gallos volvieron a cantar, tal vez anunciando ya el sol. Resonó huecamente el batir de sus alas y cantaron, uno tras otro, infinitamente. Allí estaba su madre ayudándolo a hacer un agujero en la tierra, mientras él, en cucullas, procuraba revivir, soplándole en el pico, el cuerpo ensangrentado de un gallo medio muerto (Rulfo, 2010c: 112).

Cuanto más dinero pierde Dionisio, más antiguos son los recuerdos, como si su suerte fuese deshaciendo su camino devolviéndole a su situación original. Según vaya avanzando del día, la presencia de los gallos se torna cada vez más fuerte y los recuerdos ahondan más en el pasado hasta llegar al final del ciclo. Con los primeros rayos del sol, "Había amanecido" (Rulfo, 2010: 113), Dionisio pierde todo, descubre la muerte de Bernarda y se suicida.

Tal como se ha explicado en el capítulo dedicado a la muerte, Juan Rulfo posee una destreza extraordinaria a la hora de describir la muerte de sus personajes, asociando el momento del fallecimiento con el sonido. Tal es el caso de Juan Preciado, a quien "mataron los murmullos", Pedro Páramo, quien tras dar unos pasos "dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras", y finalmente el protagonista de *El gallo de oro*, que repite el patrón de la novela anterior. Los que presenciaron el suicidio oyeron "por un rato sus pasos al recorrer el largo corredor de aquel caserón. Después sonó un disparo seco, como si hubieran golpeado con una vara una vaqueta de cuero" (2010: 114). Las muertes de Dionisio y Pedro Páramo están basadas en el mismo modelo, donde el momento de la muerte se alarga en la narración, interrumpido por los recuerdos del pasado¹⁹¹, la presencia fundamental de los personajes femeninos en estas reminiscencias y la propia muerte representada por un sonido hueco, tan hueco como el batir de las alas de los gallos que lo anuncian en su última obra.

El amanecer abre y cierra la novela, en cuyas últimas páginas se acumulan los elementos y personajes que justifican la propuesta de analizar la obra dentro de su estructura circular. El siguiente ciclo que es menester destacar es el ciclo generacional que se reinicia con la muerte de Dionisio y Bernarda, cuando su hija Bernardita (La Pinzona) reinicia la vida nómada de sus padres.

¹⁹¹ Pedro Páramo momentos antes de morir repite las palabras que pronunció de niño hablando con su madre: "Voy para allá. Ya voy".

Después de restablecerse el orden pobreza – riqueza – pobreza, la nueva pelea de gallos anuncia un nuevo ciclo, en el que la hija de Dionisio y Bernarda “asume libremente su destino: vivir de la voz y de la trashumancia como legado de sus padres, y de la suerte, liberada a su vez de la fuerza del imán, recobrará su carácter voluble para irse con quien quiera” (Carrillo Juárez, 2007: 244). Bernarda-hija continúa con el legado de su madre, restablece el ciclo interrumpido por el cautiverio del matrimonio y su función de *piedra mágica* en la que se encontró forzosamente encerrada su madre¹⁹². Milagros Ezquerro coincide con otros señalando que el tiempo abarcado en la novela es generacional, no solamente por la repetición del ciclo madre-hija, sino por el propio carácter de la novela. Dice Ezquerro (1992: 690):

El carácter cíclico del tiempo está perfectamente en armonía con la estructura de la novela... El tiempo cíclico es también propio del mundo folclórico evocado en *El gallo de oro*: tiempo de la reproducción, de la repetición, donde nada cambia de una generación a otra.

Para Ruffinelli (1980: 38) “la terminología es la del mito natural: maduración, marchitez, renovación (o rebote), ciclos de la naturaleza”. El hecho de compartir el nombre de ambos padres, tener que seguir el mismo destino y el cierre emblemático del relato confirman el afán de otorgar a la novela el sentido de orden y plenitud. Las palabras finales “Cierren las puertas – pregonó el gritón al dar comienzo la pelea” (2010: 115) no solamente restablecen el ciclo, sino abren las nuevas posibilidades y esperanzas para otro pregonero, otra cantadora de ferias, otros galleros que buscan su suerte en la rueda de la vida¹⁹³.

Además, el ciclo de riqueza no ha terminado solamente para Dionisio. Hay que tener en cuenta que la situación de Bernardita es totalmente diferente: al ser la hija de uno de los hombres más prósperos, puede disfrutar de plena libertad y es totalmente consentida por los progenitores. Su punto de partida se encuentra en el lado opuesto al de sus padres, que de nada llegaron a tenerlo todo. Es un motivo que se repite de la misma manera con otros personajes de la novela – Secundino Colmenero y Lorenzo Benavides se encuentran en el mismo grupo que Bernardita–. Ambos poseían enormes riquezas que posteriormente

¹⁹² Según Ruffinelli (1980: 39), sólo se trata del eterno retorno de lo femenino, cuya naturaleza tiende a la renovación y que las reencarnaciones sean perdurables, mientras que el componente masculino perece.

¹⁹³ Un recurso muy parecido puede ser observado en el cuento “En la madrugada”, donde la repetición de frases otorga al cuento un carácter circular y atemporal. Fares (1991: 57) observa que “es característico, en la narrativa de Rulfo, que el párrafo que abre el relato es también el que lo cierra, lo que le proporciona una estructura que niega el transcurso del tiempo”.

han perdido. Esta relación se asemeja a la de las oposiciones binarias que se comentarán más adelante.

Carlos Fuentes recuerda, en su clásico ensayo *La nueva novela hispanoamericana*, que es el componente mítico de la repetición, de la circularidad del tiempo que caracteriza la literatura de la época. Además, Juan Rulfo es, para Fuentes (1969: 16), el mayor exponente de literatura mexicana del momento, y admira la manera en la que Rulfo hace uso de “los grandes mitos universales”. El escritor jalisciense realiza la mitificación del campo mexicano y hace uso de lo que Fuentes llama “la imaginación mítica”, puesto que el mito (intrínsecamente vinculado con el lenguaje y la estructura) es uno de los componentes de la renovación literaria propuesta por el ensayista. La lectura mítica de la literatura se entrelaza con la historicidad de los relatos y supone siempre la doble lectura. En el caso de *Pedro Páramo* esta doble lectura está clara, ya que se trata a la vez de una novela de la revolución mexicana y una obra de viaje mítico, una odisea, búsqueda de la muerte, etc. El tiempo mítico otorga vida al tiempo histórico que puede morir o carecer de importancia, porque gracias al mito y la renovación las acciones adquieren un valor eterno.

En el caso de *El gallo de oro*, la historicidad puede causar ciertos problemas, ya que la ubicación temporal del relato es imposible de estimar, aunque Fernández Utrero (1999) supone que se trata de la época posrevolucionaria. No obstante, creemos que resulta imposible determinar el periodo por falta de referencias en el texto. Dicha carencia invita a dos interpretaciones, por un lado, puede tratarse de un “eterno presente”, tiempo mítico-mágico, universal, donde lo que realmente tiene relevancia son los actos. No se trata del pasado mítico, el *illud tempus* o la Edad de Oro después de los cuales viene el tiempo lineal, sino del tiempo universal, el no-tiempo, donde todas las acciones son a la vez únicas, paradigmáticas y universales.

En otro aspecto, la circularidad del relato se vincula con la muerte y la soledad. A lo largo de su vida, Dionisio sólo estuvo acompañado por unas pocas figuras de especial relevancia cuyas funciones podemos dividir en dos: el “paréntesis narrativo”, entendido como los motivos que aparecen tanto al principio como al final de la novela, y los talismanes de suerte, que serán analizados en el apartado dedicado a la magia. También podemos destacar ciertos objetos cuya presencia en el relato cumple la función del recordatorio y el aviso de la muerte, como en el caso del ataúd.

Cuando fallece la madre de Dionisio, este se ve obligado a enterrarla “cargando sobre sus hombros una especie de jaula hecha con los tablones podridos de la puerta, y dentro de ella, envuelto en un petate, el cadáver de su madre” (Rulfo, 2010: 70). Cuando años después Dionisio logra comprar un féretro digno de su memoria, no obtiene la autorización para enterrarla de nuevo. Rulfo convierte el féretro en un poderoso símbolo que representa la circularidad y la tragedia de los protagonistas. En su fatal partida anunciada por el recuerdo de la difunta madre, Dionisio pierde “Todo menos el ataúd” (Rulfo, 2010c: 114). Dicho recuerdo y el retorno del ataúd a la escena resumen las circunstancias vitales de Dionisio, su complicada historia y vinculan los dos momentos de su vida, el de no tener nada al principio y finalmente perderlo todo, incluso la vida.

Esa misma tarde los enterraron en el pequeño camposanto de Santa Gertrudis. A ella [Bernarda] en un cajón negro, de madera corriente, hecho aprisa. A él en el féretro gris con molduras de plata, que había conservado oculto desde el tiempo en que no pudo utilizarlo para guardar los restos de su madre (Rulfo, 2010c: 114).

En el entierro se repite exactamente el mismo patrón. Parece que el entierro de Bernarda carece de dignidad, igual que el de la madre de Dionisio. El ataúd lujoso permanecía en la vida de Dionisio como un recordatorio de los tiempos de pobreza y como promesa del mejor futuro, pero resultó encontrarlo en las mismas circunstancias. También sabemos que Dionisio nunca dejó de vestir de luto, por lo que la muerte de la madre está implícitamente presente en toda la obra¹⁹⁴.

Aparte del ataúd, aparecen en el entierro dos personas que cierran el ciclo – Secundino Colmenero, el opuesto dual de Dionisio en sus años de juventud, pero también una especie de benefactor del pregonero, personaje que como implícitamente sabemos, recorre un camino parecido y quizás su presencia en el entierro puede entenderse como muestra de empatía y comprensión. Es el único habitante de San Miguel del Milagro que asiste al funeral.

Conocemos a Secundino Colmenero como ganadero próspero que con frecuencia requería de los servicios del pregonero, además de prestarle pequeñas ayudas. Un año, en “las fiestas más bulliciosas”, la suerte de ambos cambia de manera radical – Dionisio

¹⁹⁴ “Quién sabe por qué pueblos andaría durante algún tiempo, lo cierto es que cuando llegó a Aguascalientes, para San Marcos, todavía traía su gallo vivo y él vestía de otro modo: de luto, como siguió vistiendo toda su vida hasta el día de su muerte” (Rulfo, 2010c: 75).

obtiene al gallo dorado, y Secundino “el hombre más rico del pueblo, [...] acabó con su gallera y perdió las dichas tapadas, además de su dinero, un rancho lleno de gallinas y 22 vacas que eran toda su propiedad. Y a pesar de que al final recuperó algo, lo demás se le fue por el caño de las apuestas” (Rulfo, 2010c: 66). A medida que Dionisio se vaya enriqueciendo, la situación de Secundino no cambia, de hecho, se convierte en cuidador de la gallera del antiguo pregonero¹⁹⁵. Juntos abandonan San Miguel del Milagro donde no les queda nada y Secundino se convierte en el representante de Dionisio en las ferias. Según avanza la historia, pierde, luego recupera los gallos y el dinero, siempre dependiendo de la presencia de Bernarda. Mientras Dionisio sufre el proceso de cambio y se convierte cada vez más en un personaje avaricioso, Secundino permanece a su lado, siempre cuidando de los gallos. También es la única persona que, junto a Bernarda, acude al entierro. Secundino juega un papel interesante, teniendo en cuenta que es una especie de *alter ego* de Dionisio, sólo que sus caminos han tomado rumbos parecidos en momentos diferentes. Al principio del relato funcionan como oposiciones binarias, para que luego la suerte los vuelva a igualar.

7.2 El pensamiento mágico y la simbología

En *El gallo de oro* los lectores pueden encontrar dos acercamientos al tema de la magia y el pensamiento mágico. Creemos que el fenómeno puede ser analizado desde el punto de vista antropológico, viendo la magia como un modo de pensamiento especial, basado en las relaciones entre objetos o acontecimientos con una carga simbólica. Por otro lado, en el texto de Rulfo se pueden encontrar las referencias a la mitología clásica. Aunque no sean explícitas, el mero hecho de que se mencione tanto en el texto como por parte de los críticos el tema de los caprichos de la fortuna, la suerte y los milagros, se considera necesario realizar algunos apuntes relacionados con el mito griego.

¹⁹⁵ “El tal Colmenero, aunque lamentando dejar su casa y las pocas pertenencias que le quedaban, optó al fin irse con Dionisio Pinzón, porque a decir verdad, desde hacía más de un año, cuando perdió su fortuna en las tapadas, no había logrado enderezar cabeza. Y ahora que se le ofrecía la oportunidad de hacerse cargo de la gallera de Dionisio Pinzón, llevando también el encargo de pelear sus gallos, aceptó, pues le gustaba el oficio, y sobre todo, tener como si fueran suyos, aquella buena percha de gallos finos con los cuales iría de feria en feria” (2010c: 91-92).

Andrzej Szyjewski (2008: 90), antropólogo de las religiones, define la magia de la manera siguiente:

La magia es una práctica relacionada con la manera de comprender la causalidad por el hombre tradicional. Se caracteriza por la uniformidad de las diversas áreas de la cultura, como tecnología, comunicación simbólica, la concepción del mundo. La fuente de la magia es el sentimiento de la *solidaridad* de la vida, por lo que la magia en su origen siempre será simpática, según las leyes establecidas por Frazer.

Según este acercamiento, la idea de la magia está basada en la metonimia, puesto que una parte o un objeto representará, gracias a la vinculación sobrenatural, otro fenómeno u objeto. Además, esta relación no necesita la lógica para ser verdadera para el que cree en los vínculos mágicos.

En los años 20 y 30 del siglo XX ha surgido en antropología una preocupación por la cuestión de pensamiento en las culturas tradicionales, llamado entonces el *pensamiento prelógico*. Según Levy-Bruhl, el precursor de estas líneas de investigación, en las culturas orales predomina el modelo de pensamiento basado en los sistemas simbólicos compartidos por la comunidad. Las reglas del pensamiento tradicional están saturadas con el misticismo, las emociones, la creación de las experiencias compartidas por todos los miembros del grupo (Szyjewski, 2008: 73).

James George Frazer, el clásico del pensamiento antropológico, y el que de manera muy escueta establece los principios de la magia en su libro fundacional *La rama dorada*, distingue dos principios en los que se basa la magia: lo semejante produce lo semejante; el contacto produce una relación recíproca a distancia entre las cosas, incluso después de haberse terminado el contacto físico. Frazer (1981: 34) denomina a la primera ley de atracción como *Magia homeopática* o *Ley de semejanza*, y a la segunda *La magia contaminante* o *Ley de contacto*.

Uno de los recursos para realizar un hechizo de magia imitativa (homeopática) es el uso de objetos que representan el objeto deseado (por ejemplo, figuritas). Se realiza una identificación con el objeto de los deseos o la imitación de los efectos deseados. Otro medio muy frecuente es la multiplicación para proveer la prosperidad a la comunidad o al individuo (Frazer, 1981: 41). En cuanto a la lógica de la magia contaminante, se trataría de una creencia universal, vista en muchas culturas como “un intermedio material de cierta clase que, a semejanza del éter de la física moderna, se supone que une a los objetos

distantes y conduce las impresiones de uno al otro” (Frazer, 1981: 63). El contacto físico, el fragmento de un amuleto, o incluso la mera cercanía del objeto garantizarían la suerte y el éxito de los hechizos.

Dicha clasificación se lleva a cabo gracias al proceso de la asociación de ideas, sean los hechizos positivos o tabús, que existe una semejanza o flujo de energías entre objetos que parecen no estar relacionados¹⁹⁶.

Dicha energía posteriormente ha sido vinculada con la noción del poder¹⁹⁷. En la literatura antropológica, la fuerza universal del poder, no adscrita a ningún sistema de creencias específico, lo que es entendido como fuerza por su inmensidad y extrañeza, es denominado como *mana*¹⁹⁸. A grandes rasgos se entiende como el poder que poseen los objetos, el poder puede ser traspasado de un objeto a otro o manifestarse gracias a las acciones del hombre. Resulta necesario subrayar que la “cantidad” de mana en la naturaleza es siempre igual, fluye entre los objetos como si fuesen unos vasos comunicantes, pero su cantidad es inalterable, por lo que también hay que subrayar la importancia del equilibrio de mana.

La cuestión que cabe plantear es si el mundo ficticio creado por Rulfo se califica para ser considerado como una comunidad tradicional, *prelógica*. Según la descripción de Lévi-Strauss, la base de la comunidad donde rige el pensamiento mágico/mítico, es la percepción de la realidad como unidad, de los niveles de la realidad vinculados. Resulta imposible describir dicha realidad en términos objetivos o científicos, puesto que la realidad y el mito (o la magia) se impregnan mutuamente sin cesar. Además, como indica Andrzej Szyjewski (2008: 74), “la descripción mítica se realiza a través de las categorías de pensamiento típicas de los modelos de cada cultura. Por ejemplo, la categoría ontológica básica en África no es el término del ser, sino de poder”. Esta matización nos permite considerar el universo rulfiano como una unidad y destacar en él el elemento

¹⁹⁶ “La magia positiva o hechicería dice: «Haz esto para que acontezca lo otro». La magia negativa o tabú dice: «No hagas esto para que no suceda lo otro». El propósito de la magia positiva o hechicería es el de producir un acontecimiento que se desea” (Frazer, 1982: 43). Es necesario subrayar que en el presente estudio no se trata el tema del tabú, ya que lo consideramos inexistente en la obra.

¹⁹⁷ La palabra magia en su origen proviene del persa. Su etimología en sánscrito está relacionada con el campo semántico de poder - *magh (poder, ser capaz, ayudar) (Szyjewski, 2008: 90).

¹⁹⁸ El término proviene de Melanesia y fue popularizado por Robert Henry Codrington. La palabra ha sido despojada de sus referencias culturales iniciales y sirve para describir el fenómeno en todas las culturas.

ontológico básico, que en nuestra opinión sería la venganza y el poder, el principal motor de actuación de la mayor parte de los personajes y el *leitmotiv* de la obra de Rulfo.

En *El gallo de oro* no encontramos hechizos, el estudio está más bien centrado en la búsqueda de las relaciones mágicas entre los objetos que en la manera de entender la magia como acciones de hechicería, tanto positiva, como negativa. El juego es el eje de la novela, sean las peleas de gallos o juegos de cartas, la suerte de los protagonistas está en manos del azar y de la probabilidad, a lo que podemos añadir las creencias mágicas que deben atraer la fortuna, y las supersticiones que rodean los juegos del azar.

7.2.1 El gallo

Empezando por el título, la imagen del gallo dorado y de oro, repetida numerosas veces en las páginas de la obra, es de por sí un símbolo poderoso. El gallo de oro aparece como animal mágico anteriormente en obras muy diversas. Acaso el cuento más antiguo que podemos relacionar con el gallo de oro y la suerte es la fábula de Esopo sobre la gallina de los huevos de oro. Recordemos que la gallina es la fuente de abundancia para la familia, pero debido a su codicia pierden por siempre la oportunidad de la riqueza.

En *Cuentos de la Alhambra* de Washington Irving (1990), en el relato inspirado en las historias árabes, el gallo de oro es un regalo que otorga protección al reino; como animal mágico tiene las capacidades sobrenaturales que le permiten descubrir el peligro de la invasión. Funciona como un talismán protector. Posteriormente, el cuento recogido por Irving ha sido adaptado como poema por Alexander Pushkin bajo el título “El gallo de oro”¹⁹⁹. El animal en la obra de Pushkin también vela por la seguridad y paz del pueblo, siendo un árbitro imparcial. Es el gallo, quien lleva a cabo un acto de justicia matando al zar tras incumplir la promesa, cegado por el orgullo. Todos los cuentos tienen una característica común – el animal es el portador de suerte y abundancia, siempre que el hombre sea justo. En el caso de *El gallo de oro* de Juan Rulfo, se pueden detectar ambos rasgos, además de numerosos vínculos simbólicos con el mundo del juego y el azar.

No cabe duda de que el oro es el símbolo máximo de la suerte en la mayoría de las culturas. Es una muestra de riqueza y poder, un metal codiciado y costoso. En la obra *Bibliothèque des Philosophies Chimiques*, de 1741, Mircea Eliade (1994: 48) encuentra

¹⁹⁹ La ópera *Le coq d'or* de Nikolái Rimski-Kórsakov está basada en dicho poema.

la denominación del oro como “el Hijo de sus deseos” refiriéndose a la Naturaleza, cuya voluntad última es convertir todos los minerales en oro, siendo ese último “su hijo legítimo, porque sólo el oro constituye su legítima producción”. La antigua creencia occidental medieval supone que, en la transmutación de los metales ordinarios, que lleva cientos de siglos, puede ser la razón del gran valor y la “nobleza” otorgados al oro. Es el metal cuya “producción” lleva a la perfección y la madurez, ya que es la etapa final de la gestación de la Tierra²⁰⁰. También, según el historiador rumano, el oro es portador de los símbolos de la inmortalidad, dado su simbolismo altamente espiritual, combinados con la libertad y la independencia, entendida como la madurez suprema (Eliade, 1994: 50).

Siguiendo la línea de Eliade y apoyándose en los diccionarios de símbolos, Milagros Ezquerro (1992: 692) señala que el color del plumaje del gallo de Chihuahua “tiene también evidentes connotaciones simbólicas. Subraya el carácter solar propio del gallo: como el sol que muere y resucita gracias a las artes mágicas del pregonero”. Esta referencia confirmaría nuestras palabras sobre la relación de los gallos como los símbolos solares y el amanecer con la muerte de Dionisio y Bernarda que, como se ha indicado, sólo constituye una renovación del ciclo y no es un deceso definitivo. Además, el oro por su etimología es “considerado luz mineral, pues la palabra latina *aurum* (oro) es igual a la hebrea *aor* (luz), con lo cual entendemos su estrecha relación, luz dorada” (Arizmendi Domínguez, 2004: VII). El animal protagonista de la novela no solamente es un símbolo de la resurrección, abundancia y suerte, sino que revive él mismo gracias a los cuidados de Dionisio:

Pero el animal no tenía hambre ni sed; parecía solamente tener ganas de morirse, aunque allí estaba él [Dionisio] para impedirse, vigilándolo constantemente sin despegar sus ojos semidormidos del gallo enterrado. Con todo, una mañana se encontró con la novedad de que el gallo ya no abría los ojos y tenía el pescuezo torcido, caído a su suelto peso. Rápidamente colocó un cajón sobre el entierro y se puso a golpearlo con una piedra durante horas y horas. Cuando al fin quitó el cajón,

²⁰⁰ Eliade (1994: 46) aporta datos sobre la llamada “embriología” de los minerales, entre ellos oro y plata, proveniente de la revista *Journal de Savants*, diálogo entre el conocedor de las minas y experto en el “nacimiento de los minerales, el emplazamiento de las minas y la técnica de la explotación” y su aprendiz. La idea principal que predomina en la obra citada por el historiador es que la formación de los minerales surge como efecto de la fecundación de dos principios. De este modo el oro sería engendrado “por un azufre del color más claro posible y bien purificado y rectificado en la tierra, bajo la acción del cielo, principalmente del sol, de manera que no contenga ningún humor que pueda ser destruido o quemado por el fuego” (Eliade, 1994: 47).

el gallo lo miraba aturdido y por el pico entreabierto salía el aire de la resurrección
(Rulfo, 2010c: 69).

El animal que ha resucitado al haber empleado este extraño ritual debe de tener poderes mágicos y es el máximo exponente de la suerte en la novela. Además, el oro y el color dorado contrastan en la historia con las situaciones límite, como son la profunda miseria de Dionisio y la defunción de su madre. Justo al comienzo de la novela se realiza un intercambio: el gallo de oro sustituye a la madre difunta y constituye el comienzo de la buena suerte del protagonista. Según Jorge Ruffinelli (1980: 34), la mera presencia del término no necesita más énfasis para relacionarlo con la riqueza, abundancia y buena suerte. Ruffinelli (1980: 33) iguala el oro y la suerte porque los dos se experimentan “como un valor incuestionable, convencional o absoluto. Oro y suerte forman una dupla para Dionisio Pinzón, desde que le llega la inesperada suerte de que le regalen un gallo desahuciado, moribundo, única llama de vida que representa la suya propia”. Sin embargo, como se ha mencionado, la idea detrás de la novela de Rulfo puede estar relacionada con la fábula de la gallina de huevos de oro atribuida a Esopo. La idea de la suerte es parecida en ambos relatos, puesto que es la avaricia la que acaba con la buena suerte de los protagonistas²⁰¹. El oro funciona, pues, tanto como el elemento idéntico al bienestar y riqueza, pero también como factor que corrompe: hace que el hombre cruce sus límites y cometa el pecado de exceso del que se hablará más adelante.

Es crucial para el comienzo de las variaciones de la balanza de la suerte el momento de acudir a la pelea de gallos: “fue en esta mentada noche cuando le cambió su suerte. La última pelea de gallos hizo variar su destino” (Rulfo, 2010c: 67). Además, la narración anticipa el vínculo afectivo entre el animal y su dueño. En la pelea entre el Chihuahua y Chicontepec describe al gallo rival como “enfermo”, “cobarde”, huidizo, y el narrador crea la imagen de pena y ternura hacia el gallo dorado. Quizás también por la ley de semejanza por el trato que haya recibido el dorado – “El de Chihuahua rió burlonamente y le arrojó el gallo a Dionisio Pinzón como quien se desprende de un trato sucio” (Rulfo, 2010c: 69); la relación de Dionisio con el gallo es más estrecha, hasta el punto de convertirse al animal en lo más importante para el pregonero. Dionisio rescata el gallo dorado moribundo, y salvarlo se convierte en su obsesión: “Dionisio Pinzón vivía únicamente preocupado por su gallo, al que llenaba de cuidados” (Rulfo, 2010c: 69). La sanación del gallo es la

²⁰¹ La moraleja de la fábula es “La codicia es mala consejera, y hace tu fortuna pasajera”.

primera apuesta de Dionisio, como si supiera que el gallo es su talismán de suerte. Resulta muy relevante el hecho de que ambos, Dionisio y el gallo, comparten una característica que es el brazo engarrñado y el ala torcida, por lo que apodan al gallo “el ala tuerta”. Quizás este parecido, junto con la empatía con el animal moribundo, crea un vínculo inmediato entre el pregonero y el gallo, según los principios de la homeopatía ya mencionados. La suerte actúa para ambos, el gallo se salva de ser sacrificado, y Dionisio realiza su primera apuesta. El gallo es el talismán de Dionisio: “en aquel animalito echó a rodar su suerte yéndose por el mundo” (Rulfo, 2010c: 70)²⁰².

El primer ajuste de equilibrio viene con la muerte de la madre, como si fuese el precio por haber salvado al ave, que marca el momento de salir del pueblo: “Por ese tiempo murió su madre. Pareció ser como si hubiera cambiado su vida por la vida del «ala tuerta», como acabó llamándose el gallo dorado. Pues mientras ése iba revive y revive, la madre de Dionisio Pinzón se dobló hasta morir, enferma de miseria” (Rulfo, 2010c: 70).

De cierta manera la decisión de abandonar San Miguel del Milagro libera a Dionisio de su miseria y obligaciones para poder emprender la búsqueda de su nueva fortuna. A partir de este momento, cuando Dionisio deja su vida en manos de la suerte, su destino depende del componente mágico que es el gallo y posteriormente Bernarda. Al abandonar San Miguel del Milagro Dionisio

se juró a sí mismo que jamás él, ni ninguno de los suyos, volvería a pasar hambres...

Otro día, a las primeras luces, se largó pa nunca. Llevaba sólo un pequeño envoltorio de trapos, y bajo el brazo encogido, cobijándole del aire y del frío, su gallo dorado²⁰³
(Rulfo, 2010c: 70).

De este modo, la muerte de la madre está relacionada con la recuperación del gallo, y la muerte del gallo está compensada por la compañía de Bernarda.

²⁰² Rulfo (2010c: 71) refuerza la idea en el palenque de San Juan del Río: “[Dionisio] pasó la noche en el mesón, con su gallo amarrado a las patas del catre, sin pegar los ojos por miedo de que le fueran a robar aquel animal en que tenía puestas todas las esperanzas”.

²⁰³ El parecido de esta imagen con el campesino con la gallina bajo el brazo que camina largas horas en busca de la tierra prometida del cuento “Nos han dado la tierra” es inevitable.

7.2.2 Bernarda y la *piedra imán*

Bernarda es el personaje femenino más alegre y vivaz de la creación de Juan Rulfo, aunque su trágica vida y el encierro no pueden sino recordarnos a Susana San Juan o Matilde Arcángel. En palabras de Alberto Vital (2006: 429) “la Caponera se vuelve un personaje paradigmático porque pertenece a esa rara estirpe de figuras trágicas que son dueñas de una fuerza única y por mucho tiempo inagotable y que a la vez tarde o temprano se van estrellando con una sucesión de muros y de obstáculos”. Bernarda-La Caponera encarna todo lo positivo, es una mujer libre, alegre, impredecible. También destaca por su aspecto físico y la atracción que genera:

[...] el Pinzón examinaba el brillo alegre de sus ojos, enmarcados en esta cara extraordinariamente hermosa. Y por la forma de sus brazos y sus senos, sobre los que estaba terciado un rebozo de palomo, suponía que debía tener un cuerpo también hermoso. Vestía una blusa escotada y una falda negra estampada con grandes tulipanes rojos (Rulfo, 2010c: 79).

Bernarda permanece en un movimiento constante, acompañada de música, alegría, hombres y alcohol²⁰⁴. Se habla de su temperamento fuerte y espíritu independiente. Parece indomable, especialmente cuando, una vez casados, abandona a Dionisio y se marcha con su hija para seguir recorriendo el país. Bernarda, como ya se ha mencionado, destaca por su vitalidad y alegría, y su caracterización es más detallada comparada con otros personajes femeninos. Alberto Vital (2006: 428) sostiene que Bernarda “es una fuerza en sí, una energía dispuesta a no dejarse dominar por formas que le son hostiles, ajenas”. Hay que subrayar que Bernarda como espíritu libre nunca encuentra comprensión en sus parejas, dando la sensación de que la estén utilizando para enriquecerse. Dionisio tampoco comprende a su compañera que le explica su aversión a la vida sedentaria y

²⁰⁴ “La tal Bernarda Cutiño era una cantadora de fama corrida, de mucho empuje y de tamaños; que así como cantaba era buena para alborotar, aunque no se dejaba manosear a nadie, pues si le buscaban era bronca y mal portada. Fuerte, guapa y salidora y tornadiza de genio, sabía, con todo, entregar su amistad a quien le demostraba ser amigo. Tenía unos ojos relampagueantes, siempre humedecidos y la voz ronca. Su cuerpo era ágil, duro, y cuando alzaba los brazos los senos querían reventar el corpiño. Vestía siempre amplias faldas de percal estampado, de colores chillantes y llenas de pliegues, lo que completaba con un rebozo de seda y unas flores en las trenzas. Del cuello de colgaban sertas de corales y collares de cuentas de colores; traía los brazos repletos de pulseras y en las orejas grandes zarcillos o enormes arracadas de oro” (Rulfo, 2010c: 84).

pretende encerrarla en Santa Gertrudis para asegurarse sus ganancias en los juegos de azar.

A lo largo del texto, Rulfo reitera la idea de que Bernarda sea un personaje-amuleto, seguro de la suerte que trae su compañía. Dueña de sí misma, conoce su capacidad y sabe que es portadora de unas fuerzas mágicas. Así lo expresa su “sonrisa maliciosa” cuando está segura de las apuestas de Dionisio, la confesión “tú eres mi piedra imán”²⁰⁵, y finalmente la escena en la que Lorenzo Benavides hace saber a Dionisio que su suerte la debe a Bernarda: “Es a esta bruja inmundada a quien le debes todo” (Rulfo, 2010c: 100). Bernarda es consciente de sus poderes, y que aunque ella sea la dadora de la suerte, ésta nunca le va a pertenecer. Reconoce que es utilizada por los hombres para enriquecerse y que al final su vida se rige por la soledad.

Carmen Dolores Carrillo Juárez (2007: 234) destaca que “al principio, la libertad y la suerte van juntas. Primero, la suerte de Pinzón se alimenta de la compañía espontánea de Bernarda; después, de la presencia obligada de la antigua cantadora de ferias”. El proceso vital de Bernarda puede entenderse como una cosificación gradual, ya que al final de la vida se convierte en piedra – talismán. Dependiendo de quién la ve, Bernarda puede ser un sujeto activo, como *bruja* para Lorenzo, y totalmente pasivo como *piedra imán* para Dionisio.

Frazer hace notar la importancia de la piedra como amuleto en el pensamiento tradicional. Según el antropólogo “se supone una eficacia mágica en general a todas las piedras por razón de sus propiedades comunes de peso y solidez, se atribuyen virtudes mágicas especiales a ciertas piedras o clases de piedras de acuerdo con sus cualidades individuales o específicas de forma y color” (Frazer, 1982: 58). Las piedras pueden contener diferentes cualidades mágicas, y de ahí su función como amuletos y piedras imán, cumpliendo la función protectora y atractiva.

De nuevo volvemos sobre el mismo concepto. Igual que el gallo dorado fue el amuleto de suerte de Dionisio, después de su muerte Bernarda asume este papel convirtiéndose en una piedra de suerte que atrae riqueza. Su postura en su eterno sillón refuerza esta idea:

²⁰⁵ A lo que Bernarda responde: “Eso me lo han dicho muchos [...]. Algo he de tener porque el que está conmigo nunca pierde” (Rulfo, 2010c: 96).

A un lado, en la sombra donde siempre se escondía, descansaba Bernarda Cutiño, inmóvil, al parecer dormida. Su figura, a la que apenas si llegaba el reflejo de luz, sobresalía de la penumbra por su negrura, pues como otras veces, vestía un traje de terciopelo negro; el refulgente brillante que adornaba una de sus manos y el eterno collar de perlas (Rulfo, 2010c: 110).

La idea de la inmovilidad está representada tanto por la postura, como por los colores que contrastan con sus vestimentas de antaño. Además, la eternidad de las perlas recuerda el concepto de la piedra y su dureza inalterable. Todo esto sigue siendo vinculado con la idea de la riqueza y oro principal, puesto que el oro está siempre presente, esta vez como símbolo de cartas. Como señala Martha Arizmendi Domínguez (2004: VIII) “esto indica que Bernarda es portadora de fortuna, el gallo de suerte, el oro de dinero y todos, a la vez, repercuten en la figura de Dionisio, pues en él se conjuntan los sentidos simbólicos de la piedra, gallo y oro”. El círculo simbólico se cierra de nuevo.

Para resumir el papel alegórico de Bernarda, recordemos que la mujer funciona en la novela en un papel muy parecido a Secundino Colmenero o Lorenzo Benavides, es la oposición binaria de Dionisio. El carácter de Dionisio se percibe mejor en contraste con otros personajes, ya que existe escasa narración sobre el carácter del gallero directamente²⁰⁶. Martha Arizmendi Domínguez (2004: IX) establece las oposiciones en los planos masculino/femenino; alcohol/sobriedad; los nombres de los protagonistas:

Así, el elemento andrógino propio de Dionisio Pinzón se manifiesta como esa dualidad en la que el hombre posee un lado femenino; eso se da en La Caponera, que a su vez es hembra/macho. Dionisio representa al dios del vino; sin embargo no bebe; en cambio La Caponera muere embriagada. Pinzón es un pájaro, pero Dionisio no canta, quien lo hace es la Caponera. Bernarda es nombre de hombre, de allí que ella asuma actitudes masculinas y Dionisio tenga un lado femenino que manifiesta en sus atenciones a Bernarda.

²⁰⁶ Lo mismo aplica al aspecto del antiguo pregonero. El afán detallista de Rulfo se manifiesta en la particularidad del protagonista que es el “brazo engarrñado”, como elemento que lo identifica con el gallo dorado y una poderosa descripción de Dionisio llevando siempre el traje de luto.

7.2.3 Transformación de Dionisio – *hybris* y némesis

Los personajes de Juan Rulfo comparten el sino de varios protagonistas más de la literatura hispanoamericana. Haciendo nuestras las palabras de Vargas Llosa sobre Macondo y Yoknapatawpha de Faulkner, en las tierras rulfianas tampoco existe la libertad. Como indica el escritor peruano, “Ni la sociedad ni el hombre hacen su historia; la padecen: ella está escrita desde y para siempre”. Una noción de destino muy clásica, sólo comparable con las tragedias griegas, rige las vidas de los protagonistas de *El gallo de oro*.

Ante todo, tanto Dionisio como Secundino Colmenero, Lorenzo Benavides y la propia Bernarda, representan un tipo de persona que se encuentra muy a gusto en los juegos de azar y que de cierto modo no se adapta a la noción de trabajo clásico. Lo confirma Benavides diciendo: “El trabajo no se hizo para nosotros, por eso buscamos una profesión livianita. ¿Y qué mejor que esta de la jugada, en que esperamos sentados a que nos mantenga la suerte?” (Rulfo, 2010c: 86). Desde el principio se hace notar que la situación económica de Dionisio mejora en la época de las ferias, ya que en los periodos festivos “no siempre le iba mal” (Rulfo, 2010c: 65). El bienestar de Dionisio mejoraba con “las fiestas más bulliciosas”, por lo que puede entenderse que su participación en ellas formaba parte del camino natural del protagonista. Además, todos los personajes viven con una profunda creencia en el destino y la suerte, que constituye su principal ganancia²⁰⁷. Basta con mencionar las conversaciones de Dionisio con el “padrino” de las peleas o con Lorenzo Benavides, sobre la importancia de la incertidumbre a la hora de apostar y las técnicas que permiten a los galleros ayudar a sus animales²⁰⁸. Los protagonistas de la novela “actúan creyendo que el azar, manifestándose en un momento de ruptura del orden y de violencia, determina sus vidas. Es esa fuerza superior, el destino, la única instancia que puede justificar la descarnada realidad que no comprenden” (Fernández Utrero, 1999: 66). Resulta, por tanto, irónico que el pueblo San Miguel del

²⁰⁷ En caso del español, la palabra azar tiene un vínculo etimológico directo con el juego, ya que *az-zahr* (الزهر), incluso en árabe moderno, significa *dados del juego backgammon*, además de *flores de azahar*.

²⁰⁸ Dice el “padrino”: “Acuérdate que la suerte no anda en burro” (Rulfo, 2010c: 76).

Dice Lorenzo Benavides: “Mira, Pinzón, este jueguito de gallos tiene su intrínquilis. Puede hacerte rico o puede mandarte al diablo con todo tu dinero” (Rulfo, 2010c: 85).

Milagro, sea testigo de la más profunda pobreza de Dionisio, su golpe de suerte bajo la forma del gallo dorado, su alzamiento a la riqueza y la vuelta a perderlo todo.

Varios autores (Ruffinelli, 1980; Fernández Utrero 1996; Ezquerro, 2004) perciben la vida de Dionisio como una rueda de la fortuna, donde en el momento de éxito el gallero logra convertirse en un ricachón presumido. “Dionisio Pinzón vuelve a nacer, renace “de milagro” en otro hombre, prepotente y fanfarrón y con un “afán ilimitado de riqueza”, actitud que no parece tener otra finalidad que el afán en sí mismo, ni otro fin que el odio acumulado debido a su mala suerte”. (Arizmendi Domínguez, 2004: V). Estamos de acuerdo con estas interpretaciones, ampliándolas con las nociones clásicas que pueden enriquecer estas constataciones.

El exceso llamado *hybris* por los antiguos se entiende de modo general como desmesura u orgullo. Las sanciones que a menudo caían sobre los héroes de los mitos griegos eran provocadas por la desmesura de la energía individual y del orgullo, en muchos casos debido a la envidia divina. Michael Grant habla de la cultura de la culpa en la Antigua Grecia, un tema tan presente en las tragedias – el desgarramiento entre los deseos individuales, la presión del entorno y la ley divina. Según el autor, la *hybris* como fruto del individualismo desmesurado está presente en la obra homérica y también se puede encontrar en forma parecida en los clásicos de la literatura moderna, como en el personaje de Alyosha Karamazov²⁰⁹ (Grant, 1969: 187). *Hybris* constituye una forma de “pecado”, aunque en la religión de la antigua Grecia no es un término que responda al concepto cristiano, el hombre que comete *hybris* traspasa los límites establecidos para él por el destino individual (*moira*) y los dioses. Culpable de *hybris* trata de romper los equilibrios adscritos a su existencia.

Dionisio rompe dichos equilibrios en diversos planos: en su obsesión por la riqueza, la desmesura a la hora del juego, la prepotencia, la imparable acumulación de bienes y la falta de interés por su familia finalmente conducen a la tragedia, una especie de castigo “divino”. Además, a lo largo de la novela se pueden encontrar varios momentos donde se ajusta la balanza de la suerte para el protagonista²¹⁰. El primero y más comentado hasta el momento ha sido la adquisición del gallo, ya que supone el giro más relevante en

²⁰⁹ Varios héroes antiguos cayeron víctimas de la desmesura y del desafío de las leyes divinas. Entre muchos podemos encontrar a Agamenón, Jasón, Prometeo, Odiseo o Heracles.

²¹⁰ Como se ha hablado en el apartado dedicado a los ciclos de la novela, los mismos mecanismos del ajuste funcionan en el caso de Benavides y Colmenero.

la historia. Posteriormente viene un periodo de constante enriquecimiento que termina con la muerte del animal. Lo sigue el trabajo para Lorenzo Benavides y la relación con Bernarda, cuando vuelve a enriquecerse. El tiempo que pasa en Santa Gertrudis como empleado de Benavides es el principal motor de su cambio:

Pronto dejó de ser aquel hombre humilde que conocimos en San Miguel del Milagro y que al principio, teniendo como fortuna un único gallo, se mostraba inquieto y nervioso, asustado de perder y que siempre jugaba encomendándose a Dios. Poco a poco su sangre se fue alterando ante la pelea violenta de los gallos, como si el espeso y enrojecido líquido de aquellos animales lo volviera de piedra, convirtiéndolo en un hombre fríamente calculador, seguro y confiado en el destino de su suerte (Rulfo, 2010c: 90).

Cada vez más se van definiendo los rasgos negativos de su carácter y se van confirmando las hipótesis sobre las relaciones simbólicas. Se cierran las correspondencias entre el gallo, el oro y la riqueza, o la abundancia material en general. La transformación de Pinzón en otro gallo revela su arrogancia y sentimientos de superioridad debido al oro ganado en los juegos. Este cambio puede considerarse también como una resurrección, Pinzón resucita en el gallo, que anteriormente había resucitado también para otorgarle una vida nueva a su dueño. De nuevo aparece la relación – el gallo – oro – sol – renacimiento. Además, para cerrar las coincidencias simbólicas Dionisio gana su primer juego de cartas con una sota de oros²¹¹.

La suerte ha sido muy generosa con Dionisio, ya que la novela constituye un recorrido por sus victorias y pérdidas que van en aumento. Con el creciente éxito del gallero, él va abandonando su personalidad y confiando más en su indestructibilidad. El final de la novela puede leerse no solamente como otra vuelta de la rueda de la fortuna, tanto más trágica debido al lugar que había alcanzado Dionisio. También la doble muerte puede ser vista como un castigo divino de la némesis, un ajuste de cuentas por demasiada riqueza acumulada, demasiado orgullo demostrado a los congéneres. Además, como suele pasar en las tragedias griegas, la hija de Dionisio y Bernarda paga parte del ajuste de cuentas con el destino por los excesos de su padre. Como suele ocurrir en las obras de Rulfo, nadie escapa a su destino.

²¹¹ Pinzón apuesta a los oros en dos ocasiones notables, después de la muerte del gallo, pero en esta ocasión sigue perdiendo y como indica tiene “la suerte atravesada”. Cuando gana su primera partida en Santa Gertrudis ya viene acompañado por Bernarda.

7.3 Los apuntes etnográficos sobre *El gallo de oro*

El último aspecto sobre *El gallo de oro* tratado en este trabajo es la impresionante exactitud y el profundo conocimiento por parte del autor de las peleas de gallos. Los críticos siempre aclaman la capacidad de Rulfo de dibujar los ambientes rurales, solitarios y opresivos, y su última novela no será una excepción. González Boixo (1986: 498) señala la habilidad de Rulfo para cambiar el ambiente al servicio de la historia, pasando de los palenques festivos de las peleas de gallos, llenos de música, juegos y acción, al sombrío caserón de Santa Gertrudis, donde los dos personajes se van sumiendo en su soledad y tristeza hasta la muerte. Ambos espacios conllevan un fuerte significado antropológico, unos *culturemas* que podemos encontrar en la literatura antropológica dedicada al estudio de las peleas de gallos.

Empezando por la ambientación, es necesario destacar que la elección de los lugares adonde se dirigen en su vida errante los protagonistas, así como la procedencia de los gallos, refuerzan la idea de la peregrinación incesante. Los galleros, jugadores, cantadoras y mariachis recorren en las páginas de *El gallo de oro* numerosos pueblos del México Central y Oriental, como Cuquío, Teocaltiche, Arandas, Tlaquepaque, Quitupan en el estado de Jalisco, Tequisquiapan y San Juan del Río (Querétaro), Nochistlán y Zacatecas (Zacatecas), Chicontepec (Huasteca Baja, Veracruz), Chalchicomutla (Puebla), Chihuahua y Aguascalientes. Existe también un pueblo llamado San Miguel del Milagro, en el estado de Tlaxcala, y el minúsculo pueblo Santa Gertrudis en Michoacán. En estos dos casos sería muy arriesgado identificar ambas localidades con los pueblos de la novela, dada la universalidad y la dimensión simbólica de sus nombres. No obstante, hay que tener en cuenta que la zona abarcada por Rulfo en esta obra coincide a la perfección con la tradición gallera del México rural²¹². María Justina Sarabia Viejo aporta referencias a las crónicas de viajes de la segunda mitad del siglo XIX (Mathieu de Fossey *Le Mexique*; Carl Sartorius *México. Paisajes y bocetos de la vida del pueblo*; Eduard Mühlenpford,

²¹² Carmen Dolores Carrillo Juárez (2007: 245) hace una observación muy relevante desde el punto de vista de la antropología de literatura identificando las coplas cantadas por Bernarda y su procedencia. Según la investigadora, son canciones cuyo origen puede buscarse en Huejutla (Hidalgo), Tamazunchale (San Luis Potosí), Oaxaca o México DF. Según la referencia de Carrillo Juárez, dichas canciones están recopiladas en el *Cancionero folklórico de México* editado por Margit Frenk (1977).

Ensayo de una fiel descripción de la República de México) que confirman la abundancia de las ferias que ofrecían los espectáculos de gallos:

así las de León, Guanajuato, Gómez Palacio, Durango y Torreón, en Coahuila, y otras en los estados de Jalisco, Michoacán, Oaxaca, Puebla, Zacatecas y San Luis Potosí, en las que esta diversión era precedida de un convite o cabalgata anunciadora por las calles, en la que iban músicos y gallos llevados por las cantadoras, que luego amenizaban el palenque, junto con las rifas, a media mañana, antes de que empezaran las propias peleas (Sarabia Viejo, 2001: 143).

En su origen, los gallos se han exportado hacia la Nueva España a partir del comienzo del siglo XVI, el proceso que ha seguido hasta el siglo XX. México destaca como el país donde mejor se han implantado las peleas de gallos en la cultura local. “Esta diversión, junto con los dados y los naipes, fue practicada en las tierras americanas desde los primeros tiempos posteriores a la llegada de los españoles, e incluso en los largos viajes de ida y vuelta de las flotas” (Sarabia Viejo, 1995: 5). En general durante la época de la conquista fue un deporte/juego asociado al vagabundeo y ya en 1525 aparecieron las órdenes de prohibición. El cambio sustancial aparece en el siglo XVIII cuando Felipe V derogó las prohibiciones anteriores para incrementar los ingresos de la Real Hacienda. A partir de entonces los gallos se convierten en un juego frecuentado por todos los estratos sociales, lo que supone la construcción de los palenques y “coliseos” amplios. Sarabia recuerda un valioso testimonio de Mme. Calderón de la Barca, esposa del primer embajador de España en México, quien describe el ambiente festivo de las fiestas de San Agustín. Las riñas de gallos fueron frecuentadas por los ministros, señoras de la sociedad, caballeros. Según Mme. Calderón de la Barca

mientras los gallos cantaban con bravura, cruzábanse las apuestas, y hasta las mujeres se entregaban a la influencia de la escena, apostando sotto voce desde los palcos con los caballeros, a favor de sus gallos. Rara era la vez en que se prolongaba una pelea, pues cada gallo lleva una pequeña navaja amarrada al espolón, de manera que al cabo de pocos minutos, uno y otro sucumben en un mar de sangre (en Sarabia Viejo, 1995: 15).

El juego goza de gran popularidad y prestigio hasta los comienzos del siglo XX, cuando gradualmente deja de ser la diversión de clases altas para ser expulsado al campo “por considerarlas un juego para gente sencilla y sin instrucción. La mayoría de los ranchos y haciendas disponían de pequeños reñideros o palenques en los que se jugaban los gallos”

(Sarabia Viejo, 1995: 18). Aunque marginados, las peleas permanecieron en algunas ciudades, pero perdieron su prestigio de antaño²¹³.

Sarabia Viejo (2001: 126) recuerda una historia del gallero Alonso Flores y su gallo preciado Centella “que incluso llevaba unos pequeños pendientes o arracadas de oro en sus orejas y ganó tres veces seguidas en las peleas de la feria de Aguascalientes. El nombre del afortunado animal, junto con el detalle de los adornos dorados, nos devuelve al campo semántico de la luz, brillo y riqueza, y supone una coincidencia interesante con el protagonista animal de la novela de Rulfo. Además, la feria de Aguascalientes ha sido hasta el día de hoy el principal referente de las peleas de gallos por la festividad del barrio San Marcos. Es allí donde el gallo dorado logra una de sus notables victorias y donde, de nuevo, cambia el rumbo de vida de Dionisio al conocer a Lorenzo Benavides y la Caponera. Ser la feria más importante para los galleros explica la presencia de Benavides en Aguascalientes²¹⁴.

Hoy en día las peleas de gallos en México no han perdido nada de su popularidad y se siguen llevando a cabo según el mismo modelo que el que conocemos incluso del siglo XIX. Sorprende la similitud entre esta descripción del siglo anterior a la creación de la novela, con la visión de Juan Rulfo:

Entonces los soltadores ponían de frente a los gallos, sin soltarlos, arrancándoles plumas de la cola para encolerizarlos y refrescándoles la cabeza con bocanadas de agua. A poco los soltaban desde las rayas marcadas en el suelo. Libres los valientes animales, lanzábanse uno contra otro, brincando a tal altura y con tal ímpetu, que del choque resultaba el desprendimiento de muchas plumas que volaban por el aire, imprimiendo a la pelea un aspecto más siniestro. Al segundo encuentro, un gallo cayó mortalmente herido, clavando en la tierra el pico, en tanto que el otro, irguiéndose y sacudiendo las alas, lanzó su canto de triunfo. Pagáronse a los gananciosos las apuestas y el gritón, en desempeño de su oficio, dio grandes voces diciendo: - ¿Todos están pagados? – No hay quién reclame? – Abran la puerta (Sarabia Viejo, 2001: 142).

²¹³ Como apunte curioso, Sarabia menciona la gran afición a los gallos de Pancho Villa y Emilio Zapata, quien era “visitante asiduo de plazas y casas de gallos casi sin escolta, pese a los riesgos que esto podía suponerle” (Sarabia Viejo, 1995: 18).

²¹⁴ Las peleas de gallos son una tradición cultural tan valiosa para los habitantes de Aguascalientes que están incluidas en el mural del Palacio de Gobierno de la ciudad, realizado por el artista chileno Oswaldo Barra. Además, la ciudad conmemora la obra “El gallero” su ciudadano ilustre, el pintor local Saturnino Herrán.

En cuanto a las formas de pelear a los gallos, existen dos tipos básicos de modos de pelea: careados (luchas de gallos de igual peso y destapados) y las tapadas (entre gallos libres tapados hasta el careo). El desarrollo del juego se ha mantenido sin cambios:

- Pregonar, recoger las apuestas, cerrar las puertas
- Preparar los gallos colocándoles una navaja en el espolón
- Los galleros salen a redondel y enfrentan a los gallos. Irritar a los animales, (arrancando plumas o derramando agua fría en la cabeza). Sarabia (1995: 19) indica aquí una superstición importante que es masticar las plumas arrancadas para que gane el gallo contrario.
- Se suelta a los gallos, los animales pelean, normalmente hasta la muerte. En varios casos el público exigía la muerte del gallo perdedor²¹⁵.
- Se pagan las apuestas y abren las puertas

El gallo de oro contiene dos descripciones de riñas completas y se puede afirmar con toda seguridad que cumplen rigurosamente el modelo arriba expuesto²¹⁶.

También se recomienda una comparación de la pelea del gallo dorado con una semblanza de riña anotada en Nuevo Laredo en 1978. El texto de Gilles Tippet de modo casi literario registra una pelea determinante para Nano Solín y su gallo Pepito, creando el mismo vínculo entre el gallero y su animal que podemos apreciar en la novela de Rulfo. Tippet (1994: 55) enfatiza ante todo los temas como la valentía del gallo, que a pesar de su condición poco favorable demuestra ganas de pelear, y el amor del gallero por su animal: "Now Pepito has a broken left leg and his right eye was swollen almost shut. The handler walked around the ring with him, cradling him in both arms, taking mouthfuls of water and spraying them over Pepito's back, trying to cool him, to give him new life". Las últimas palabras podrían describir el sino del gallo dorado, a quien Dionisio devolvió a la vida.

Los antropólogos insisten en el profundo vínculo de cariño que une a los animales con sus dueños. Aunque Nano niegue que siente cariño por sus gallos, es uno de los pocos

²¹⁵ No obstante, la historiadora indica casos poco comunes de otorgar la victoria al gallo muerto si al vencedor le asustaba el cadáver de su enemigo y huía.

²¹⁶ Para los detalles se recomienda consultar el glosario anexo al final del trabajo.

que les dan nombres propios²¹⁷. Hablan de las prácticas frecuentes de caricias, abrazos, los esfuerzos dedicados a los cuidados médicos a los animales, que contrastan con la brutalidad del deporte, teniendo en cuenta que los gallos pueden pelear entre 8-10 veces en la vida. Los gallos que han superado esta cantidad de peleas se “jubilán” y viven en el corral como sementales o simplemente el gallero les deja morir con la muerte natural. Desconocemos cuántas peleas o cuánto tiempo exactamente estuvo peleando el gallo dorado antes de su riña final en Tlaquepaque. La mayoría de las referencias temporales en la novela son vagas: “por aquel tiempo”, “durante algún tiempo”, “dos meses después”, refiriéndose a un acontecimiento no determinado en el tiempo, etc.

También llama la atención el parecido de la ambientación – los palenques siguen siendo, en lo que a México se refiere, sitios pequeños, *quasi* clandestinos, donde tienen acceso grupos reducidos de galleros y jugadores, normalmente prohibidos a las mujeres. Otro hábito apuntado por los investigadores es la tendencia a contratar a un trabajador para que se ocupe de los gallos durante las peleas. Los propios galleros evitan las peleas por cuestiones de imagen.

Volviendo a las analogías entre el texto de Rulfo y el reportaje de Tippet, hay que destacar la minuciosidad con la que ambos autores describen la pelea, el vínculo emocional que crean con el gallo-protagonista, y los cuidados que recibe el animal, especialmente la cuestión de la resurrección. Para los narradores, cada riña representa una lucha entre un héroe (el animal favorito, llamados “fino gallo” y “little rooster”) y el enemigo (gallo “cobarde”, engañoso en apariencia”), llena de dramatismo y emoción²¹⁸. Las descripciones no buscan evitar la violencia explícita, narran los sufrimientos de sus gallos favoritos que, a pesar de todo, son capaces de conseguir la victoria.

La resucitación del gallo, observada en la novela y mencionada en el fragmento proporcionado, está confirmada por Alan Dundes (1994: 252) quien la ve como uno de los elementos del imaginario imprescindibles de los juegos²¹⁹: “There are numerous

²¹⁷ En el caso de Pepito, el gallo ha recibido este nombre en honor al padre del gallero, ya que siempre ha considerado este gallo como especial: “Even when he was young, there was something special about him, something rare, and I knew he was going to be good at ring. Is it correct to say he had a look?” (Tippet, 1994: 63).

²¹⁸ “The two cocks leaped at each other. The pinto went higher, vaulting almost parallel to the ground, hitting Pepito with quick one, two, threes, each time they went up. But Pepito was slugging back, going to the body just below the wing, hitting hard with his good right leg and using his broken left more for a guide and a hold. (...) At first the pinto, looking bigger but not heavier, was forcing Pepito back. But the little rooster hung on socking away with that right leg” (1994: 57).

²¹⁹ La tesis del artículo de Dundes es que los juegos de gallos están asociados al simbolismo homo-erótico masculino, independientemente de la cultura en la que tienen lugar las peleas. No obstante, creemos que

reports in the cockfight literature of a cock, apparently totally vanquished and lying motionless, somehow managing to recover sufficiently to arise and earn a victory over its opponent". También son variadas las técnicas de resucitar a los animales: soplar en el pico²²⁰; lamer las heridas del gallo, a veces metiéndose en la boca la cabeza entera del animal; aplicar la tierra o los medicamentos sobre las heridas²²¹; estimular al animal para que siga luchando²²²; acariciarlo, tranquilizar y hablar suavemente con el gallo. Dundes hace hincapié en las caricias y el amor que reciben los animales de sus dueños que en la temporada de peleas dedican la mayor parte de su tiempo al cuidado de los gallos.

Por otro lado, llama la atención la violencia del juego, puesto que hay pocos animales que sobreviven a los encuentros y todavía menos de los que consiguen la "jubilación". Esta violencia, implícita en la novela de Rulfo, puesto que contamos con solamente tres descripciones detalladas de las peleas, conducen a la reflexión sobre el ambiente festivo en México y la violencia estructural que ésa revela y una concordancia entre la creación de Rulfo con las palabras de Octavio Paz. De acuerdo con Alberto Vital (2006: 434), quien hace uso de la percepción del ensayista mexicano:

El gallo de oro rulfiano es el mejor estudio y recreación que existe acerca del espíritu festivo de los mexicanos y en general de los pueblos que, condenados a la pobreza por efecto de estructuras económicas – y por ello políticas – profundamente distorsionadas (como el cacicazgo de Pedro Páramo), se refugian en la feria sagrada y pagana, formal e informal, como la única manera de protegerse en términos psíquicos y de salir adelante en el mundo que les excluye [...].

Octavio Paz (2004) habla ante todo del arte de la Fiesta que no parece en México. La temporada de fiestas supone para el mexicano (teniendo en cuenta la época en la que se escribió el libro) la oportunidad de traspasar todos los límites, olvidar, en el sentido bajtiniano, las jerarquías, dar rienda suelta a la violencia, espontaneidad y los sentimientos reprimidos²²³. La fiesta, según Paz (2004: 54), pertenece al campo mágico, donde el

esta interpretación freudiana no encuentra utilidad en el presente estudio, salvo el mayor hincapié en el componente masculino, que sin duda predomina en este juego.

²²⁰ "Le sopló el pico para desahogarlo" (Rulfo, 2010c: 80).

²²¹ "Tomó la tierra del suelo y la restregó en la cresta de su animal para contener la hemorragia [...]" (Rulfo, 2010c: 80).

²²² "[...] comenzó a desentrañarlo arrancándole plumas de la cola para encorajinarlo" (Rulfo, 2010c: 80).

²²³ "Entonces era cuando Dionisio Pinzón se olvidaba de su vida llena de privaciones, pues caminaba contento guiando el convite, animando con gritos a los payasos que iban a su lado maromeando y haciendo cabriolas para divertir a la gente" (Rulfo, 2010c: 65).

exceso y la abundancia sirven para atraer más abundancia: “con el derroche se espera atraer, por contagio, a la verdadera abundancia”. Podemos observar de nuevo las referencias mágicas que tienen su raíz en los esquemas mentales observados y descritos por Frazer, Levy Bruhl y Mauss. Además, la fiesta encierra otro elemento mágico que se ha analizado – regresamos a la idea del eterno retorno. El ciclo de las fiestas es sagrado (en honor a los santos patrones de los pueblos) y por lo tanto repetitivo. Transmite también de generación en generación los modelos culturales, lo que confirma la observación anterior sobre la atemporalidad de la obra de Rulfo.

Existen más elementos atemporales en Rulfo revelados en los personajes-tipo, enraizados de manera general en la literatura costumbrista y la literatura de la revolución mexicana. Fernández Utrero (1999: 57) habla del universo ficticio del autor poblado por los arquetipos mexicanos: “la madre dolorosa (madre de Pedro Páramo, o de Pinzón, e incluso, la propia Bernarda), el charro mexicano (Benavides) o la mujer de arrojo y empuje (la Caponera) que parece extraída de un corrido mexicano”. No obstante, gracias a la profundidad de las historias, estos personajes adquieren una dimensión más allá de lo regional, se convierten en trascendentes y universales. A pesar de su aparente parecido con los personajes de la literatura de la revolución, las figuras rulfianas comparten el mismo destino bajo cuya fuerza sucumben. Sea la historia, la política, o el sino, todos se dirigen hacia la muerte por un camino de soledad e incompreensión.

8. La obra fotográfica de Juan Rulfo

*La imagen es un acto y no una cosa:
la imagen es conciencia de algo.*

Jean Paul Sartre

Yo no soy fotógrafo

Juan Rulfo

El presente capítulo²²⁴ se dedicará a los asuntos relacionados con la fotografía de Juan Rulfo, analizando específicamente su obra calificada como antropológica. Se trata de los retratos y pueblos del llamado México profundo que Rulfo iba realizando desde los principios de su carrera, como se ha señalado en el capítulo 4. A lo largo de estas páginas se complementará el contexto histórico-cultural de las fotografías, esbozado inicialmente en el capítulo anterior; se reflexionará sobre la narratividad de las fotografías del autor, así como se considerará algunos aspectos de su fotografía desde el campo antropológico. En primer lugar, se sistematizarán varios estudios que han surgido sobre el tema, mostrando la creciente popularidad y la indudable versatilidad de Rulfo.

En los últimos 30 años se ha experimentado un auge en el interés por las fotografías realizadas por Juan Rulfo, tanto desde el punto de vista estético y formal, como antropológico²²⁵. Desde su primera exposición en 1960 con regularidad se organizan muestras, más o menos selectivas, de su obra. Los puntos clave de las disputas recientes entre los críticos son la supuesta relación cercana y unidad entre la obra fotográfica y literaria, y la belleza o los valores etnográficos de sus fotografías. Actualmente, se tiende a separar en la investigación dichos campos artísticos y se trata de homogeneizar la obra rulfiana para dejar a los espectadores participar en un voyerismo que la ficción no permite (Frazer, 2004: 110). En el presente capítulo se tratará de sistematizar las diferentes facetas de la producción fotográfica de Juan Rulfo y buscar los

²²⁴ Este apartado es una ampliación del artículo titulado “Un acercamiento a la narración fotográfica de Juan Rulfo” (Gacinska, 2016), por tanto, se incluirán extensos fragmentos del mismo.

²²⁵ La primera exposición de sus fotografías se organizó en el año 1960. La próxima tardó veinte años, pero a partir del 1980 se organizan las exposiciones con mayor frecuencia (1980 – México DF; 1986 – Barcelona; 1989 – México DF; 1992 – Puebla; 1994 – México DF, Guadalajara, Colima, Miami; 1996 – México DF; 1999 – Monterrey; 1999 – Dijon; 1999 – Innsbruck; 2001 – Barcelona; 2006 – Provo; 2011 – Madrid).

puntos de convergencia entre este campo artístico y la literatura, así como hacer un análisis efrástico de algunas fotografías seleccionadas, que consideramos que ilustran los temas tratados en esta tesis. Se propone mantener la suposición de una relación basada en la *unidad de la mirada*, en otras palabras, la coherencia conceptual y simultaneidad de la creación, que ofrece una visión relativamente homogénea del México campesino de mediados de siglo. Siguiendo las palabras de Nacho López sobre Juan Rulfo (1986: 38), “su sensibilidad de artista conformó una visión poética y dolorosa del ámbito rural. Sus fotos connotan lecturas que producen metáforas muy ligadas a sus constantes literarias como la aridez, paredes agrietadas, atmósferas opresivas y ecos en las lejanías”. Una idea parecida es presentada por Enrique López Aguilar (1996: 34), quien indica que el carácter melancólico de las fotografías de Rulfo se debe a la “tristeza de la mirada, transferida a la cámara y a la toma: lo que hace sentir al espectador ese tono peculiar de pesimismo y resequedad”.

La obra fotográfica de Rulfo se nutre en gran medida del llamado renacimiento mexicano, y en el momento de su producción a mediados del siglo XX está marcado por el periodo posrevolucionario impregnado por las ideas de la *mexicanidad* y por la búsqueda de lo nacional y de los orígenes culturales del país. Coincide con la publicación de *El laberinto de la soledad* por Octavio Paz en 1950, mientras que en 1953 se publica *El llano en llamas* y en 1955 sale a la luz *Pedro Páramo*. La afición de Rulfo por la fotografía se inició en el año 1932 y las últimas muestras provienen de 1962, mientras que se considera que una de las etapas más fructíferas en la producción fotográfica de Rulfo corresponde a los años 1947-1952, cuando viajaba como comerciante de la empresa Goodrich Euzkadi y el área de su trabajo era ante todo Jalisco, Estado de México, Puebla, etc., aunque se pueden encontrar también numerosas y fascinantes instantáneas de las fiestas populares en Veracruz. Tal como señala Paulina Millán (2011: 29) y se comentó ampliamente en el capítulo 4, el autor publicó sus obras fotográficas en varias revistas como *América*, *Mapa*, *México This Month*, *Sucesos para todos*, *Acción indigenista* o *Guía de caminos*. Posteriormente, realizó varios encargos, como las fotografías de ferrocarriles o las series filmográficas aprovechadas en el rodaje de *La escondida* y *El despojo*. Dice la investigadora que “Juan Rulfo no fue un aficionado de la fotografía, sino que la ejerció como todo un profesional; de modo que logró espléndidos resultados en la práctica de escribir con luz” (Millán, 2011: 35). La profesionalidad de Rulfo queda confirmada por sus amigos fotógrafos como Nacho López, Héctor García o Daisy Ascher, con los cuales

el escritor mantenía las conversaciones más especializadas²²⁶, ya que “tenía un buen conocimiento de la técnica y solía hablar con sus amigos al respecto; llegó incluso a instalar un pequeño cuarto oscuro” (Giménez Cacho en López Aguilar, 1996: 31).

Hoy en día, las fotografías de Rulfo están incluidas en prácticamente todos los recorridos por la historia de la fotografía mexicana. El *boom* de las publicaciones y exposiciones comenzó en los años 80 tras el *Homenaje Nacional*, el primer libro de fotografías de Rulfo realizado a partir de una exposición en el Palacio de Bellas Artes. A pesar de que varias de las instantáneas se habían publicado en revistas, la obra se popularizó a partir de este momento y se dio a conocer al público amplio. Unos días antes de la apertura de la exposición, la revista *Uno más uno* publica dos notas: “Juan Rulfo ingresó ayer en la Academia”²²⁷ y “El homenaje nacional a Rulfo”. Ambos textos realzan la figura de Rulfo, sus cualidades personales, aunque no contienen mayores valoraciones de su obra²²⁸. Sin embargo, al mes, el 5 de noviembre de 1980 de la pluma de Juan Acha (1980: 17) aparece una crítica de la exposición, poniendo en duda su calidad: “Hemos visto y revisto dicha exposición y seguimos lamentando su falta de imaginación”. El autor de la nota se refiere a la manera, aparentemente sosa y aburrida, de exponer la fotografía rulfiana que debería destacar más²²⁹. Sobre la propia producción dice Acha que su “calidad artística atestigua una aguda sensibilidad visual”.

En uno de los libros clave sobre el tema, Olivier Debroye (1998) incluye a Rulfo, aunque sea con una nota breve sobre dicha exposición 1980, en su libro sobre el recorrido por la historia de la fotografía mexicana. Igual que varios críticos, llama la atención sobre su “sensibilidad ante los escenarios ruinosos, el mundo de fantasmas detenidos en el tiempo del pueblo de Comala olvidado en las montañas de Jalisco [...]. Tierra quemada

²²⁶ Aparte de los fotógrafos mencionados, gracias al trabajo de Bong Seo (2000) se sabe que Rulfo mantenía contacto con Manuel y Lola Álvarez Bravo, Mariana Yampolsky y Pedro Meyer.

²²⁷ Juan Rulfo en el año de su homenaje llegó a ocupar la silla 32 que anteriormente pertenecía a José Gorostiza: “Hace mucho tiempo deseábamos contar con la presencia de Rulfo. Propusimos a Rulfo en la vacante de Gorostiza por las similitudes entre ambos: los dos son silenciosos, taciturnos, y ambos autores cuentan con sólo dos libros [sic]: un paralelismo perfecto”. Resulta curiosa la mención de únicamente dos libros de la autoría de Rulfo, ya que en el siguiente nota, en la misma página, se hace referencia a *El gallo de oro*, publicado precisamente en 1980.

²²⁸ “Ahora Rulfo es objeto de un homenaje nacional [...]. A él, en el fondo, esté vivo o muerto, nunca le importará lo que hagan con su nombre o su obra, pues ha comprendido cabalmente que las decisiones de un autor sobre su producción terminan cuando ésta queda en manos del público” (Vallarino, 1980: 17).

²²⁹ “Las fotos son incluidas casi como reliquias personales; algo así como la inclusión de algunas vestimentas del pintor consagrado al que se le dedica una exposición-homenaje. Definitivamente, hay culto a la personalidad, donde tan sólo debe haber reconocimiento merecido y cabal de su obra” (Acha, 1980: 17). Además, el periodista destaca las faltas de ambientación, conceptualismo y creatividad a la hora de presentar dichas creaciones que, según él, merece más que una simple exposición e información biográfica.

del tiempo de secas, incendios entre ruinas, una orquesta de instrumentos abandonados sobre las montañas, piedras y más piedras en los caminos muleros [...]” (Debroise, 1998: 100). El historiador compara la obra fotográfica de Rulfo y su carácter telúrico con la producción de Manuel Carrillo y Lázaro Blanco. Debroise incluye el apartado sobre Rulfo en el capítulo dedicado a la fotografía paisajística, como parte más relevante, según él, de la producción del escritor. Sin embargo, no menciona ni toma en cuenta los retratos, que en este trabajo se consideran fundamentales para el análisis de la obra fotográfica rulfiana.



Figura 8. “Arrieros llegando a Apulco”, *100 fotografías de Juan Rulfo*, p. 73

En cuanto a las publicaciones que muestren las fotografías del escritor²³⁰, la primera ha sido el ya mencionado *Homenaje nacional* (1980), seguido por una edición de *El gallo de oro y otros textos para cine* (1980) de la editorial Era que incluyó varias instantáneas que acompañaban los textos. En 1983 salió a la luz la segunda edición, modificada²³¹, del *Homenaje nacional* bajo el título *Inframundo. El México de Juan Rulfo*

²³⁰ Enrique López Aguilar realiza un recorrido muy detallado por todas las publicaciones y exposiciones al respecto en su texto “La imagen desolada en la obra de Juan Rulfo” (1996). De todos los datos que ofrece se han seleccionado aquellos que consideramos los más relevantes acerca de las publicaciones que se citarán en la tesis. No se tiene en consideración las publicaciones que incluyen las obras fotográficas de Rulfo que únicamente acompañan los textos, sin constituir una recopilación centrada en la fotografía.

²³¹ Las ediciones divergen en el número de las fotografías publicadas, así como en la calidad de las mismas, siendo *Inframundo* menos logrado en este aspecto (López Aguilar, 1996: 28-29).

se publicó con la colaboración de los intelectuales como Carlos Fuentes, Margo Glantz, José Emilio Pacheco, Gabriel García Márquez y Elena Poniatowska, quienes contribuyeron con los ensayos acerca de la obra literaria del escritor. Resulta interesante que, en una presentación de las fotografías del escritor, los autores de los ensayos no se han atrevido a reflexionar sobre este aspecto. Según López Aguilar (1996: 28) el que más se centró en la faceta fotográfica de Rulfo fue Fernando Benítez, aportando de esta manera el primer comentario crítico sobre el tema:

Sus fotos [...] retienen el misterio de *Pedro Páramo* o de *El llano en llamas*; mujeres enlutadas, campesinos, indios, ruinas, cielos borrascosos, campos secos. Una poesía de la desolación y una humanidad concreta, expresa un mundo que está más allá del paisaje y de sus gentes, construido en blanco y negro, con gran economía y nobleza. Lo que su ojo veía el escritor lo llevó a las letras (Benítez, 1983: 4).

Este libro supuso un gran cambio en el tratamiento de las fotografías rulfianas, ya que por primera vez se presentó una selección amplia al público general, aunque hubo que esperar varios años para las primeras aproximaciones críticas hacia la obra fotográfica. Sin embargo, el volumen cuenta con varias carencias, ante todo formales, como la falta de información técnica acerca de las imágenes (nombres, fechas, títulos, lugares fotografiados), a diferencia del *Homenaje nacional*²³² y varias publicaciones posteriores. También llama la atención el enfoque telúrico del libro, ya que la mayoría de las fotografías y comentarios hacen un hincapié especial en el paisaje de Jalisco y la pobreza de sus habitantes. Gracias a las publicaciones posteriores podemos saber que las instantáneas allí publicadas no se limitan geográficamente a Jalisco, sino abarcan también otras zonas como Estado de México, Veracruz y Oaxaca. Consideramos que precisamente esta falta de rigor en la elaboración del libro condujo al establecimiento de una metonimia entre Jalisco y México, como si este estado, gracias a la literatura y la fotografía fuese representativo de la “esencia” de toda la república (Sarfati-Arnaud, 1998: 382).

La década de los 2000 trae un *boom* de las publicaciones sobre la fotografía, ante todo gracias a los trabajos de archivo realizados por la Fundación Juan Rulfo. En esta línea de publicaciones destacan los trabajos de investigadores como Jorge Zepeda,

²³² López Aguilar (1996: 29) señala que se trata la falta de claridad en la segunda edición, ya que “*Inframundo* no numera las fotos ni folia las páginas en las que aquéllas se encuentran incluidas, además elimina títulos, fechas y lugares esclarecedores – aunque debe mencionarse que Rulfo nunca puso título a ninguna fotografía suya, salvo a las cien recopiladas en el *Homenaje*”.

Andrew Dempsey, Erika Billeter, entre varios. Dos libros más destacables son *México: Juan Rulfo fotógrafo* (2001) y *100 fotografías de Juan Rulfo* (2010) ya que ofrecen un acercamiento a la fotografía del autor de manera más sistematizada y una edición de gran calidad visual. Además, contienen artículos de comentario y análisis artístico de la fotografía del jalisciense más rigurosos y orientados precisamente a este medio.

8.1 La fotografía de Juan Rulfo: contexto y características

De las pocas opiniones que ha dejado Rulfo sobre fotografía destacan sus palabras de una entrevista²³³ citadas por Andrew Depsey (2005):

El arte es el producto de una creación, de un esfuerzo; la fotografía es una captación de imágenes y en ello puede haber arte. Pero yo no soy crítico ni experto en arte. Yo fotografío paisajes y hallazgos arqueológicos que van a parar a los archivos. Además, por ahora ya no saco fotos, solamente me recreo mirando las que he capturado hace tiempo atrás (Rulfo en Dempsey, 2005).

El escritor, de nuevo, resalta el hecho de considerar su fotografía como algo que no pertenece al campo del arte, aunque la propia fotografía en sí califica como un campo artístico. Con humildad dice que únicamente retrata paisajes y ruinas, pero las imágenes más memorables que ha dejado tal vez son las de las personas. También, el considerar que sus instantáneas sólo valían para material del archivo no resultó cierta, puesto que ahora Rulfo es mencionado al lado de los más grandes fotógrafos mexicanos. En estas páginas se tratará de presentar el contexto artístico del que viene su estilo, las influencias y las características de su propia obra.

²³³ Se trata de una entrevista publicada póstumamente en la revista paraguaya *El Dominical de Hoy* del 19 de enero de 1986.



Figura 9. "Niña, mujer y calle de Mexicaltzingo, Estado de México",
100 fotografías de Juan Rulfo, p. 83.

Desde los comienzos de la fotografía en México el país atraía a los artistas extranjeros debido a su variedad de paisaje, condiciones atractivas para realizar las estancias largas, riqueza arqueológica y cultural:

México es literalmente un paraíso para los fotógrafos. Cada árbol, nopal, flor, miles de indios, los trabajadores del campo, los burros pesadamente cargados, animalitos pacientes, los campos de maguey las nubes, las montañas, rocas, mercados, jardines, parques, edificios históricos, arcos, monumentos, todo atrae al fotógrafo (Witmore en Debroise, 1998: 88).

Además del atractivo "pintoresco" de México, se comenta la incesante búsqueda del "alma mexicana", el significado de lo "típico", así como la posibilidad de alcanzar la profundidad tanto del paisaje como de los sujetos fotografiados como partes del misticismo mexicano

(Monsiváis, 1980: s/p)²³⁴. Monsiváis indica que desde la aparición de la fotografía en México existe un “deseo social de una fotografía a-la-caza-de-la-esencia-mexicana”. Se trataba, además, de una convicción sobre el carácter testimonial de estas fotografías: “Acaso por ahí se gestó más sólidamente, en el siglo XX mexicano, ese viejo mito de la objetividad fotoperiodística. Objetividad que, en esencia, nunca ha existido por más que hasta hoy se pregone lo contrario” (Rodríguez, 2004: 15). Es cierto que el interés documental, ante todo por las clases desamparadas, aunque combinado con la fotografía esteticista y artística, predominaba en la producción fotográfica de la primera mitad del siglo XX. Uno de los primeros teóricos de este fenómeno en México, Antonio Rodríguez²³⁵ (1951), constata:

[...] los grandes fotógrafos de México en vez de cuentos de hadas, con príncipes azules y bellas durmientes del bosque, prefieren narrar dramas, contar epopeyas, proferir gritos de protesta... Nuestros fotógrafos buscan en el realismo, la forma de expresión por excelencia de su lenguaje fotográfico.

La modernidad de la fotografía hispanoamericana constituye la *disposición* artística y social de Juan Rulfo, por lo tanto, se debe situar al autor en el panorama más amplio de la fotografía mexicana, a principios de siglo enfocada ante todo al tema revolucionario, arqueológico y popular. “En la década de los veinte, tras los cambios socioeconómicos de la Revolución, la consiguiente modernización capitalista y el vuelco hacia el nacionalismo, se produce un cambio y expansión en el uso de la fotografía” (Treviño, 2004: 11). Allí se sitúan las influencias más cercanas: los trabajos de Guillermo Kahlo²³⁶, Agustín Víctor Casasola²³⁷, Hugo Brehme²³⁸, Tina Modotti, Edward Weston²³⁹ y Manuel Álvarez Bravo. Todos ellos han aportado a la obra de Rulfo los intereses documentales,

²³⁴ Resulta ser un lugar común repetido en las investigaciones incluso recientes. Véanse las palabras de Sarfati-Arnaud (1998: 388): “Al igual que el cineasta soviético [Eisenstein], el escritor mexicano alcanza a penetrar el alma mexicana por medio de una visión depurada, sobria, aunque particularmente profunda”.

²³⁵ Antonio Rodríguez realizó en el 1947 la primera exposición de fotografía de prensa en México bajo el título *Palpitaciones de la vida nacional, México visto por los fotógrafos de prensa*.

²³⁶ Guillermo Kahlo fue uno de los primeros fotógrafos, que al margen de los retratos, recorrió el territorio mexicano fotografiando los edificios virreinales de interés arquitectónico e histórico.

²³⁷ Agustín Víctor Casasola destaca ante todo por la documentación de la lucha revolucionaria, antes que mostrar el interés por la arquitectura o retrato “popular”. Fue fundador de la Agencia Fotográfica Mexicana.

²³⁸ Fotógrafo de origen alemán, considerado el primer fotógrafo moderno de México, donde pasó prácticamente cincuenta años de su vida, gracias a la introducción de las nuevas técnicas. Considerado el último y más grande de los fotógrafos decimonónicos, y el primero en revolucionar el arte fotográfico en el siglo XX.

²³⁹ Modotti y Weston introducen a la fotografía mexicana el aire de novedad artística, realizando desnudos, naturalezas muertas y retratos. También sus fotografías aportan en mayor medida a la creación de la noción del *México pintoresco*, debido a su popularidad y condición de extranjeros acomodados en el país.

arquitectónicos, la preocupación por retratar el campo mexicano y el aspecto social de las vidas indígenas y mestizas. Sarfati-Arnaud (1998: 385) encuentra una similitud entre los trabajos de Rulfo y la película *¡Que viva México!* de Sergei Eisentein, tanto en su enfoque de contenidos como en la estética:

En ambos artistas se observa un mismo deseo de plasmar el fervor religioso del pueblo mexicano mediante imágenes que remiten no solamente a la iglesia católica (procesiones, cruces, calvarios, santos), sino también a ritos indígenas (ídolos precolombinos, pirámides, fiestas); un mismo deseo de otorgar a la cruz y al triángulo del Gólgota el origen del drama humano y cósmico sin faltar de relacionar ese misterio de la "Pasión" a ritos precolombinos.

La autora de las palabras arriba citadas percibe una yuxtaposición de las tradiciones antiguas y el retrato de México de mediados de siglo en las fotografías de Rulfo como consecuencia de la impregnación del autor por las estéticas anteriormente mencionadas. De los fotógrafos que originaron estas estéticas y enfoques temáticos, la referencia más antigua que se suele mencionar es Hugo Brehme. Resulta interesante la opinión que muestra Monsiváis sobre Hugo Brehme, oponiéndolo a los fotógrafos artísticos o "artepuristas", como Edward Weston o Paul Strand. A pesar de su interés ante todo estético, ellos también deseaban mostrar a través de sus fotos el "alma de México", mientras que la obra de Brehme carece de esta intención. Monsiváis (1980: s/p) denomina la fotografía documental del alemán como técnica: "Brehme es un técnico y no cree en la fotografía como arte". El principal mérito de las instantáneas de Brehme es que no pretenden representar la "entraña nacional", sino que sus protagonistas forman parte de su contexto, sus circunstancias con naturalidad. En opinión del historiador, Brehme logró "ver sin condescendencia a rurales, familias indígenas, revolucionarios o clientes de una cantina que, en la inermidad de su sorpresa, no se sentían fotografiados sino rescatados un instante del prolongado olvido" (Monsiváis, 1980: s/p).



Figura 10. "Camino rural y templo", *100 fotografías de Juan Rulfo*, p. 74

El parecido y la influencia más comentada respecto a Rulfo es Manuel Álvarez Bravo²⁴⁰, uno de los fundadores de la fotografía moderna, relacionada con el concepto de *straight photography*, una corriente artística que implicaba la concentración del autor en el detalle, la naturalidad de los posados, el tiempo corto de exposición y la falta de manipulación de la fotografía en la posproducción. A su vez, Klaus Honeff, teórico de fotografía, sostiene que la obra fotográfica de Rulfo es más cercana a *Neue Sachlichkeit*, una tendencia concentrada en el esteticismo, el detalle, la forma y la belleza como objetivo central de la foto. La supuesta *objetividad* de la fotografía tiene carácter

²⁴⁰ Andrew Demsey (2005: 17) llama la atención sobre el parecido de ciertas fotografías de Rulfo con las instantáneas de Manuel Álvarez Bravo *Peluquero* (1924), *Campana y tumba* (1936), *Mar de lágrimas* (1939), *Las bocas* (1964). González Boixo (2006: 261) dice: "La consideración de Rulfo como «clasicista» tiene que ver con el lugar que ocupa en el panorama de la fotografía mexicana y latinoamericana. Su modelo más cercano es Manuel Álvarez Bravo en el campo de la fotografía antropológica, en una línea que puede remontarse casi a los orígenes de la fotografía latinoamericana y que adquiere unas características bastante definidas en Hugo Brehme".

documental y pretende representar el objeto con la mayor simplicidad posible (Jiménez, 2001: 36-37). Andrew Dempsey (2005: 28) señala que la cámara Rolleiflex de la que disponía Rulfo permitía mayor precisión en la toma de la fotografía, lo que implicaba poca manipulación posterior, ya que el efecto fue conseguido a la primera²⁴¹. De allí el mayor cuidado de los detalles elogiado por los críticos contemporáneos, la precisión del encuadre y la naturalidad de las fotografías. Además, destaca el gran conocimiento del tema por parte del escritor, ya que su biblioteca personal contenía alrededor de 700 libros de fotografía, tanto técnica como monografías de Strand, Cartier-Bresson, Doisneau, Bischof, Atget, etc.



Figura 11. "Dos mujeres y niño en una ventana", *México: Juan Rulfo fotógrafo*, p. 99

²⁴¹ Enrique López Aguilar (1996: 30) menciona tres cámaras poseídas por Rulfo: una Leica, posteriormente sustituida por una Rolleiflex 6x6, una Hasselbald y finalmente otra Rolleiflex. Todas ellas eran cámaras de medio formato, siendo los fotogramas de aproximadamente 6x4,5 cm hasta 6x9 cm.

Daniele De Luigi (2010: 16) habla de la profesionalidad, coherencia y homogeneidad de la obra fotográfica del jalisciense, por lo que no considera su actividad como fotógrafo como un mero pasatiempo, sino una actividad desarrollada con mucho éxito. Por el mismo motivo, se sorprende por la tendencia de interpretar su fotografía únicamente desde la literatura, ya que “tomar este camino es aventurarse por un terreno tan resbaloso como fascinante, y en particular se corre el riesgo de dejar la obra fotográfica a la sombra de la literaria y perder la posibilidad de obtener su valor auténtico” (De Luigi, 2010: 17). Por lo tanto, reclama la autonomía del medio artístico visual, con su propio lenguaje y capacidad comunicativa. Sin embargo, el crítico no puede rehuir esta tendencia y establece en su comentario el paralelismo y la comparación entre ambos registros:

El arte literario agrega al espacio vacío de la hoja palabras con un significado codificado, y las une para darle sustancia a una imagen mental; el arte fotográfico consiste en sustraerle a una imagen viva ruidos, olores, colores, movimientos, contextos. Y aunque es verdad que la escritura de Rulfo a través de metáforas incita al lector a convocar en la mente todos los sentidos, resulta forzado decir lo mismo sobre sus fotografías, las cuales tienen con la realidad un vínculo ineludible de referencialidad directa (De Luigi, 2010: 17).

Como principal diferencia en el lenguaje de expresión se encuentra la falta de experimentación en el terreno de la fotografía. Es conocida la aversión de Rulfo a las modificaciones en sus negativos, así como un cierto tradicionalismo de la expresión artística. No encontramos composiciones arriesgadas, renovadoras, alteraciones posteriores realizadas en el cuarto oscuro. A diferencia de sus artistas admirados, como Henri Cartier-Bresson, Rulfo no buscaba los momentos inesperados, extraordinarios en la cotidianidad para captar una instantánea. En opinión de De Luigi (2010: 18), Rulfo “concebía el mundo como se presenta día tras día, aparentemente inmutable, sin que un movimiento repentino o una situación inesperada pueda revelar verdades esenciales”. Esta tendencia se muestra en su predilección por las situaciones cotidianas y constantes, y a nivel técnico, por su tendencia a encuadrar las fotografías de manera simétrica, con un elemento central que destaca, pero nunca desequilibra la imagen²⁴².

²⁴² “Observar la recurrencia de esta construcción permite apreciar las dotes particularmente fotográficas adquiridas por Rulfo, y nos induce a hablar de una atención dirigida al aspecto formal, en el sentido clasicista” (De Luigi, 2010: 18).

Si bien la mayoría de los críticos que se han acercado al tema de la fotografía rulfiana suelen compararlo únicamente con los fotógrafos mexicanos, De Luigi (2010: 19) subraya su parecido con Walker Evans. Las fotografías de ambos destacan por su simplicidad, el interés por lo subalterno y la conciencia política que busca dar lugar y rostro a los que carecen de ellos. Además de los retratos tan significativos, ambos se especializaron en fotografiar las ruinas, las tumbas y el declive general de los lugares afectados por el peso de la historia injusta, silenciada y fatalista.

No disponemos de muchos textos del propio Rulfo sobre la fotografía, sin embargo, los que han sido publicados vinculan directamente este arte visual con la antropología. El escritor dedicó unas breves palabras a su amigo, maestro y colaborador Nacho López en el catálogo de la exposición del 1981, elogiando su estilo propio, talento y solidaridad a la hora de retratar a los socialmente excluidos. Expresa su opinión sobre el deber del fotógrafo: “la misión del fotógrafo es entregarnos objetivamente la verdad, ya sea cruel, hermosa o inhumana de una sociedad que todos hemos fatalmente construido a nuestro alrededor” (Rulfo, 2010b: 21). Para Rulfo fotografiar a los más humildes no significa denigrarlos o humillarlos, sino “hacernos ver de cuántas amarguras está hecha la dura vida”, y crear consciencia entre los más privilegiados, que seguramente son responsables de la injusticia social que sufren los demás.

En el mismo tono que su escrito sobre Nacho López, Rulfo habla de Henri Cartier-Bresson y sus fotografías realizadas en dos viajes a México: en 1934 y 1963. Sin embargo, en vez de comentar la calidad de sus fotografías, se concentra en los fotografiados, en el México que Cartier-Bresson encontró en ambas ocasiones y que quedó plasmado en sus obras:

Es el México que expresan sus imágenes: pobreza, apatía y desencanto, así como una profunda soledad. El paredón de fusilamientos²⁴³ permanecía aún allí como mudo testimonio de lo que había sido la violencia y la represión. La hostilidad se sentía en el ambiente, mientras el país enajenado a las empresas extranjeras no parecía encontrar todavía un camino de liberación (Rulfo, 2010a: 22).

²⁴³ La fotografía de un hombre mirando el paredón de fusilamientos fue el obsequio del fotógrafo francés a Juan Rulfo. La imagen con la dedicatoria se encuentra en el volumen *100 fotografías de Juan Rulfo* (2010a) en la p. 25.

En realidad, el protagonista del ensayo de Rulfo no es el fotógrafo francés sino el propio país, ya que Rulfo realiza una feroz crítica de la situación social de México en la década de los 30 destacando los problemas como el caciquismo, la burocracia inestable, la improductividad del campo y el hambre. Curiosamente, el comentario se convierte en el elogio de la diversidad cultural y étnica de México, siendo las comunidades indígenas el eje de esta alabanza. La salvación de las costumbres, lenguas y creencias se debe, según Rulfo, al aislamiento que sufren los poblados indígenas, que en el momento de escribir estas palabras en 1984 el escritor considera positivo. Resulta aún más sorprendente que Rulfo se muestra contrario a sus propias opiniones y las políticas que apoyaba años atrás respecto a la incorporación de los indígenas a la cultura nacional, tal como se ha comentado ampliamente en el capítulo 4²⁴⁴. Rulfo utiliza este comentario “sociológico” para introducir las fotografías de Cartier-Bresson tomadas en el Istmo de Tehuantepec, de las que, sin embargo, no realiza ninguna interpretación. Lo que deseamos señalar en esta nota, es la tendencia de Rulfo a valorar precisamente los valores antropológicos y sociales de la fotografía de un artista tan innovador como Cartier-Bresson. El jalisciense desvía toda su atención a las comunidades en un texto del catálogo de la exposición de uno de los mejores fotógrafos a nivel mundial. Esta valoración de interés de Cartier-Bresson, por las etnias, los habitantes pobres de las ciudades, los borrachos y las prostitutas, implícitamente muestra lo que Rulfo consideraba como realmente importante en el oficio de fotógrafo.

Disponemos de una valoración de Juan Rulfo de la fotografía de retrato, refiriéndose a las imágenes de Daisy Ascher, aunque estas palabras pueden servir también como una reflexión general sobre el arte de retratar:

Al separar la figura humana del contorno que pueda distraer su forma y el ámbito donde ésta se desenvuelve, lo concentra en la soledad donde vive y muere, intenta aparentemente resolver quizá sus propios enigmas, ya que al seleccionar el retrato como género artístico dentro del amplio campo de la fotografía, lo hace previendo que el retrato abarca en sí mismo lo efímero y lo permanente, esto es, algo que al ser

²⁴⁴ “Y si se toma en cuenta que existen en territorio mexicano 53 grupos étnicos, con lenguas y costumbres bien definidas, no debe considerárseles como una rémora, sino un gran aporte pluricultural que forma parte integrante del país. En otras palabras, la incorporación al sistema de estas 53 comunidades traería el exterminio de tales culturas, cuyas manifestaciones artísticas, mitos y leyendas, han sido y serán por mucho tiempo valiosas para etnólogos, sociólogos y antropólogos” (Rulfo, 2010a: 23).

reproducido en su momento determina lo irrecuperable, aquello que no recobrará jamás ni regresará a dicho instante (Rulfo en Córdova, 2005: 107).

Como se verá más adelante, es la soledad, el énfasis en la figura humana, destacada siempre por encima de su entorno, lo efímero representado en los gestos y las miradas huidizas, lo que más caracteriza lo que llamaríamos la fotografía antropológica rulfiana.

8.2 Fotografía antropológica

Tal como se ha dicho anteriormente, hay varios autores que insisten en que la obra de Rulfo, tanto literaria como fotográfica, se basa en la idea de *la unidad de la mirada*. La antropología nos ayuda a definir este término proporcionando otro denominado *habitus* y popularizado por Pierre Bourdieu. Como subraya el sociólogo francés, el *habitus* se entiende como los esquemas generativos, asociados a la posición social del individuo, gracias a los cuales es capaz de interpretar su entorno y actuar en él. El *habitus* está producido por una serie de condicionamientos, mientras que la *disposición* es una estructura generadora de prácticas y representaciones – una base estructurante de comportamientos o juicios. La *disposición* permite la interiorización de las condiciones externas, como la política, la clase social, las dinámicas históricas, y su transformación en circunstancias individuales, su subjetivación. En el caso de Juan Rulfo, la *disposición* se puede entender como el contexto histórico de la revolución mexicana, sus experiencias familiares, su posición social e intelectual en el México posrevolucionario, así como la exposición al impulso cultural llamado el *renacimiento mexicano* de la primera mitad del siglo XX.

Benjamin R. Frazer (2004) sostiene una idea parecida expresada en otras palabras, buscando en cada fotografía no solamente la conciencia y la intención del fotógrafo, sino también el gusto, las proyecciones y las exigencias de sus espectadores. La fotografía resulta a la vez el espejo del fotógrafo y de su público, especialmente cuando trata de representar al Otro, y corre en peligro de convertirse en el retrato del *buen salvaje*, o mero objeto de estudio o admiración, debido a las estructuras de la *disposición* de las sociedades pos-coloniales.

¿Cómo definir la fotografía antropológica y cómo establecer los límites de lo exótico? La búsqueda de exotismo se halla en el origen de la fotografía de los “indios” donde se subrayan las peculiaridades de los individuos pertenecientes a otra cultura, normalmente considerada como más sencilla o “primitiva”, se trivializa sobre las costumbres y modos de vida “diferentes”. El rasgo crucial de la fotografía exótica es su interés por la marginalidad y el “salvajismo” de los fotografiados, a parte de la pobreza y la fealdad de la gente o del entorno. Existe un aspecto clasista de la fotografía, que está expresado en la cantidad de fotografías de los llamados *fenómenos*: minusválidos, mendigos, campesinos, obreros, en general a los que no alcanzan la clase media que es la consumidora de la fotografía: “se lanzan generosamente al mercado, en cantidades sorprendentes, retratos de vendedores ambulantes de rebozos, petates, velas, pan, matracas. ¿Por qué tal profusión de imágenes de la «grotecidad» o el desamparo del pueblo?” (Monsiváis, 1980: s/p). Hablando de los fotógrafos anteriores a Rulfo, movidos ante todo por el afán de mostrar lo “pintoresco de México”, Monsiváis (1980: s/p) reflexiona:

En estas fotos de vendedores, indígenas, aguadores, tlachiqueros, pajeros, charros, «evangelistas», peluqueros con «paisaje», músicos, campesinos, bordadoras, fruterías, sombrereros, diversificación gremial y de un país clasista, autoritario y muy contento con su pobreza. Extraídos de su panorama cotidiano las personas se vuelven personajes, los paseantes y los vendedores se desdibujan y retornan como alegorías semiliterarias, los indígenas aparecen como presencias del México que existió antes de México [...].

A su vez, Monsiváis critica el afán de ciertos productores culturales de desvirtuar la complejidad de la cultura mexicana, poniendo el ejemplo de esta supuesta esencia emanada por una china poblana, cuestionando lo que llama el consumo popular en la fotografía. Enumera tres categorías en las que se inscribe la producción fotográfica mexicana: *predilecciones*, *emociones* y *curiosidades*. En esta última clase cabrían precisamente los excluidos, personajes subalternos, objeto de interés y condescendencia de los consumidores más acomodados, relación propia de lo que llamaríamos el “folclorismo” en la fotografía²⁴⁵. En cuanto a la literatura publicada sobre México en la

²⁴⁵ Lourdes Grobet (1981) explica que el término “folclórico” puede adquirir un matiz negativo, alejándose del aspecto científico-cultural, siempre que suponga una actitud que no tenga en cuenta realmente las comunidades y sus necesidades de lucha. Lo “folclórico” y lo “popular” en muchas ocasiones se ha identificado con lo simplificado, “chusco”, en palabras de Grobet, el disfraz, en definitiva, lo que hoy en día se llamaría la apropiación cultural.

misma época, podemos evocar a William Spratling (1965: 21), viajero y corresponsal de la prensa estadounidense, así como joyero afincado en Taxco, quien en su peculiar “reportaje” *México tras lomita* publicado en 1932 define lo “pintoresco” como una mezcla de casas brillantes y coloridas, una pobreza escondida, pero a la vez perceptible, la presencia de los elementos naturales en los pueblos (rocas, vegetación, pendientes repentinas). En lo humano, las fiestas pueblerinas que se llenan de colores, bullicio y, ante todo, indígenas:

En el día de la plaza – en Taxco es domingo- “los mexicanitos”²⁴⁶ vienen de los lugares más remotos caminando pacíficamente con sus familias y sus burros. Traen con ellos al mercado metates, molcajetes de Piedras Negras, sombreros, petates de Tlmacazapa y Huahuaxtla, hierbas, plátanos y café [...]. Llegan al pueblo con camisetas color de rosa y calzones muy blancos y almidonados [...]. Sus rostros tienen la misma inmutabilidad esculpiada de las máscaras de piedra de los sacerdotes aztecas. La plaza dominical es casi un ritual solemne. El pueblo se convierte en algo más que concencional y burgués (aunque todos los pueblos de México son increíblemente convencionales). Es más que pintoresco (Spratling, 1965: 32).

Esta manera de percibir México, como impresiones de viaje, a través de los retratos de la vida cotidiana, junto con los episodios revolucionarios y la información sobre las llamadas “antigüedades”, conforman la mayoría de las publicaciones extranjeras de la época, forjando asimismo la imagen del país. Se trata de un choque de dos tendencias (el colorido y la miseria), cuya mezcolanza, sin embargo, no es ni imposible ni infrecuente. Hoy en día, uno de los críticos más feroces del nacionalismo mexicano, Roger Bartra, sugiere que los intelectuales y artistas de la época en cuestión, han distorsionado la cultura popular con el fin de alcanzar un objetivo político. En palabras de Abeyta (2007), Bartra “identifies at least three main stereotypes in the nationalist discourse: the stooping peasant, the violent revolutionary and the *pelao*, or disenfranchised peasant turned proletarian”. Para Bartra, estos tres componentes surgen del mito del paraíso perdido, creado por Occidente. México encarnaba esta idea y fue su manifestación *par excellence* para los que formaron los cimientos de la identidad mexicana a principio del siglo

²⁴⁶ “Los mexicanitos”, junto con “los antiguitos”, es la manera que emplea el autor, tras los habitantes mestizos y extranjeros de Guerrero, para hablar de los campesinos e indígenas. Aunque en las páginas de su libro Spratling se muestra solidario con la población indígena, en numerosas ocasiones se puede percibir unas expresiones condescendientes y excluyentes respecto a dichos grupos.

pasado²⁴⁷. De estas dos tendencias, consideramos que la más relevante en el caso de Rulfo es la objetivista o documental, que tiene sus raíces en la fotografía antropológica, aunque el estilo demuestra una fuerte orientación estética y artística.



Figura 12. "Muchachas de Ayutla en una cerca", *100 fotografías de Juan Rulfo*, p. 97

La corriente que se encuentra en el origen de la fotografía antropológica se suele denominar *field photography* – las fotografías-documentos sobre la vida de los indígenas, sus costumbres, en muchas ocasiones realizadas con fines turísticos o como muestra de

²⁴⁷ "For Bartra, Mexican nationality in the wake of the violence of the Mexican revolution is deeply informed by this myth: the intellectuals of the postrevolutionary era, from Samuel Ramos to Octavio Paz, believed Mexicans to be somewhat like avatars whose tragic relationship with the modern age obliges them to reproduce their primitivism permanently. The Mexican for these intellectuals is an «extremely sensitive, timorous, suspicious, susceptible being». He is stuck in the past, but pushed toward a barbaric future of capitalist exploitation, for his past must be destroyed for progress" (Abeyta: 2007). Básicamente la misma idea se ha expresado en el capítulo "La aproximación de Juan Rulfo a la antropología", respecto a los cimientos intelectuales del movimiento indigenista.

lo distinto, genuino o auténtico para cierta zona (Billeter, 1982: 13). Posteriormente, este tipo de fotografía adquirió el interés etnográfico y comenzó a servir como fuente de información y material para los investigadores. Sus inicios no cuentan con una preocupación real por las vidas de las comunidades, más bien se las trata como una curiosidad para el público extranjero. A principios del siglo XX podemos destacar las fotografías de este tipo realizadas por ejemplo por Witold de Szyszlo, miembro de la Société de Géographie de París, quien en su obra *Dix mille kilomètres a travers le Mexique* incluye varios posados tanto de campesinos indígenas, como de mujeres en sus trajes tradicionales que acompañan los escritos que él mismo califica como impresiones de viaje, que no pueden verse como comerciales o antropológicos (Szyszlo, 1913: 11). Efectivamente, se trata tanto de textos como de fotografías que elogian la belleza, tanto humana como natural, de México, dirigidos a los extranjeros que visitan el país. Sus fotografías incluyen las ruinas prehispánicas, los músicos, las muchachas tehuanas, los indígenas veracruzanos, así como los diversos paisajes urbanos y naturales. Los retratos en cuestión son posados que no pretenden mostrar la complejidad de las culturas con las que se encuentra el geógrafo, sino unas impresiones de viaje, al estilo de las postales.

Además, estas obras suelen basarse en lo que ya se ha convertido en axioma en las publicaciones de este tipo, "México, tierra de contrastes", donde la pobreza extrema de los indígenas convive con las joyas arquitectónicas o comunidades urbanas en exclusión se ven enfrentadas con la modernización del país; en general, se observa la dualidad civilización/barbarie (Debroise, 1998: 95). Como muestra pueden servir las palabras de Eugène Witmore del año 1935 en un texto dirigido a los fotógrafos aficionados y turistas. En opinión de Debroise (1998: 89), es de gran relevancia este texto de Witmore, puesto que expone la mayoría de los lugares comunes repetidos entre los fotógrafos que viajaron a México a comienzos del siglo XX: fotografías de campos cubiertos por los cactus, "el fascinador material humano", "hermoso paisaje", "charros, famosos jinetes y lanzadores", "nubes hermosas", etc. Respecto a los indígenas, también expresa su opinión que hoy en día puede ser tachada de colonialista, puesto que el interés en tomar las fotos de estas comunidades es puramente superficial y no conduce al mejor conocimiento de las mismas: "Los indios, generalmente, se esconderán la cara si se les apunta una cámara hacia ellos. Son listos como relámpago y parece que huelen una cámara a una cuadra de distancia. En algunos de ellos, unos cuantos centavos o un trago de pulque desvanecerá toda su timidez" (Witmore en Debroise, 1998: 89).

A grandes rasgos la diferencia entre lo exótico y lo etnográfico en la fotografía se puede hallar en que lo exótico está dirigido a un público más amplio y heterogéneo, mientras que las fotografías etnográficas requieren a un espectador más especializado. Eso está condicionado por la misma naturaleza de las fotografías:

Son distintas en que unas no dudan en captar reconstrucciones artificiosas de la vida nativa, mientras que otras pretenden una escrupulosa fidelidad a lo pautado y habitual, [...] son distintas en que unas pretenden constituirse como representaciones autosuficientes de la alteridad cultural, mientras que las otras no se presentan sino como pistas, indicios o ilustración de algo que es construido por un discurso literario, más o menos académico (Gutiérrez Estévez, 1998: 147).

Uno de los mejores representantes de la fotografía antropológica que comenzó sus trabajos en México a finales del siglo XIX fue Carl Lumholtz, citado en numerosas ocasiones en las páginas de esta tesis. Los documentos fotográficos son acompañados de las descripciones antropológicas sistematizadas, aunque fuesen de corte evolucionista, hay que tener en cuenta que se trata de los meros inicios de la antropología como ciencia. Sus expediciones y reportajes fotográficos están incluidos principalmente en los volúmenes *México desconocido* y *Los indios del Noroeste 1980-1989*. Allí encontramos las fotografías de los grupos tarahumaras, huicholes, pimas y tepehuanos posando de frente para el explorador, en posturas erguidas, o en grupos, en sus chozas, en el campo, durante las danzas, etc. Él mismo confiesa cierta artificialidad de algunas de las fotografías²⁴⁸, propia de las metodologías de la época.

Para Lumholtz, fotografiar no significó cooperar con el sol [...], sino obtención de precisión. La vara de medir al lado del hombre y la mujer retratados, de frente y de perfil, son parte de una manera de hacer antropología física, una forma de recoger el dato como lo es el diario del campo. Sin embargo, un acercamiento más detenido a sus fotografías sugiere que éste construyó escenas para adecuar la realidad a su visión naturalista del hombre primitivo (Fábregas, 1982: 80).

Estas fotografías suponen un complemento a la tesis etnográfica, aunque hoy en día pueden ser tratados, a pesar de su aspecto artificial, como grandes documentos sobre la

²⁴⁸ Hablando sobre su intermediario con los indígenas, el cura de la zona, dice Lumholtz (1982: 35): "Sus esfuerzos (...) tendían más bien a lograr el triunfo artístico que la verdad científica, queriendo, por ejemplo, adornar a los indios con plumas de pavo real. Con todo, cedió a mi sugestión de que serían más a propósito las plumas de guajolote, y al punto mandó coger uno de los que tenía en casa para arrancarle algunas de la cola".

época y la vida de las etnias norteañas. Andrés Fábregas (1982: 80) señala a Lumholtz como uno de los precursores de la antropología visual, siendo la fotografía uno de los recursos más poderosos del registro antropológico.

Un impacto parecido tuvo Frederick Starr, tanto en la antropología de México como en la fotografía documental-antropológica, cuyos libros destacables son *En el México indio*, un polifacético libro de viajes, y el álbum fotográfico *Indians of the Southern Mexico*. En muchos aspectos *En el México indio* sigue las premisas evolucionistas, donde a pesar de una actitud generalmente positiva hacia los pueblos indígenas se pueden observar varios comentarios racistas sobre la inferioridad, ante todo intelectual, de estas comunidades. Starr se muestra a través de las páginas de su libro como “cazador de excentricidades”²⁴⁹, así como cazador de tipos humanos. En una de las visitas en la región mixe, en el pueblo de Chicahuastla, el autor habla en términos de persecución sobre el proceso de retratar a la etnia triqui: “Era como cuando los sabuesos salen a cazar venados. A menudo, las mujeres, fortalecidas por el terror, se escapaban; pero una de cada tres veces, los oficiales regresaban triunfantes con su presa, y de inmediato procedíamos a tomarle medidas, y en ocasiones, fotografías” (Starr, 1995: 143). Esta metáfora del trabajo antropológico, muy desafortunada, no coincide con los efectos fotográficos que alcanzó Rulfo con otros métodos de acercamiento a los grupos indígenas oaxaqueños y veracruzanos.

²⁴⁹ “Los temas que aborda Starr (...) son en orden de importancia, la actitud de los pobladores hacia su trabajo, los problemas que tuvo para llevarlo a cabo, el carácter del mexicano, la descripción de los paisajes, la flora y la fauna, la apariencia física de los distintos indígenas que visita, su vestimenta, sus costumbres, sus artesanías, sus técnicas, sus danzas. Estos últimos aspectos sólo merecen su atención si los considera singulares, raros o excepcionales” (Scharrer Tamm en Starr, 1995: 21).



Figura 13. "Espectadores indígenas y mestizos en Ozoltepec", *México: Juan Rulfo fotógrafo*, p. 115

Lourdes Grobet (1981) en su conferencia aporta una reflexión, muy cercana a las ideas de Susan Sontag, sobre la relación entre las fotografías y la miseria, y el papel de fotógrafo que quiera evitar caer en el "folclorismo". Según Grobet (1981), la principal diferencia entre el documento fotográfico de valor y el paternalismo reside en la actitud del fotógrafo, capaz de conocer a fondo los colectivos retratados y marcar una línea entre la compasión sentimental y una denuncia²⁵⁰: "Si el fotógrafo no sabe unirse a la causa del

²⁵⁰ "Es justamente el sentido de compasión lo que permite mover con facilidad las fibras sensibleras de cualquier individuo y es esta facilidad la que con demasiada frecuencia se traduce en imágenes mediocres. Es por eso que el fotógrafo consciente debe procurar tener un máximo de conocimientos de causa y objetividad, para rebasar la simple evocación de compasión. La compasión suele ser una válvula inútil de escape" (Grobet, 1981).

miserable, si sus imágenes no logran aliarse a la lucha en contra de la miseria, entonces estas imágenes serán imágenes «folclóricas». Por tanto, es imprescindible el elemento de combate por parte del fotógrafo, una implicación real y ante todo el conocimiento profundo de las condiciones de las comunidades retratadas. Según Nacho López (1998: 37), los fotógrafos documentalistas escriben la historia de los pueblos con la imagen y “su importancia sociológica crece día a día”. Para el fotógrafo, gran amigo y colaborador de Juan Rulfo, la escuela de fotografía mexicana se ha preocupado siempre por el mensaje y el compromiso con la realidad de México, aunque en ocasiones lo artístico colapse lo social o el interés documental roce lo que hemos llamado “folclorismo”.

¿Dónde se sitúan entonces las fotografías de Rulfo? La definición clara no es fácil, ya que sus imágenes balancean entre el impacto que pueden producir al espectador evocando la pobreza, inocencia u otredad de sus protagonistas, y la información etnográfica que hoy en día pueden proporcionar sobre las tradiciones, condiciones de vida, organización del espacio en las aldeas o incluso la vestimenta habitual. En opinión de Sarfati-Arnaud (1998: 387) aunque la fotografía rulfiana se nutre de las corrientes estéticas que no tenían por objetivo ser meramente documentales, sino más bien artísticas e identitarias, la producción de Rulfo “se inscribe en una perspectiva realista, guarda una distancia considerable con lo folklórico gracias a la suspensión de lo superfluo, el mantenimiento de cierto orden en las composiciones, así como logro de un equilibrio en los medios tonales expresivos”. A su vez, López Aguilar (1996: 30) señala que el interés antropológico de Rulfo se manifestaba en su preferencia por fotografiar a los indígenas antes que a los campesinos, aunque en muchas ocasiones el indígena se encuentra en situación de trabajo agrícola. Además, las fotografías denominadas como antropológicas reflejan “los tipos humanos (escenas cotidianas con indígenas, campesinos o mestizos en su contexto habitual)” (López Aguilar, 1996: 30).

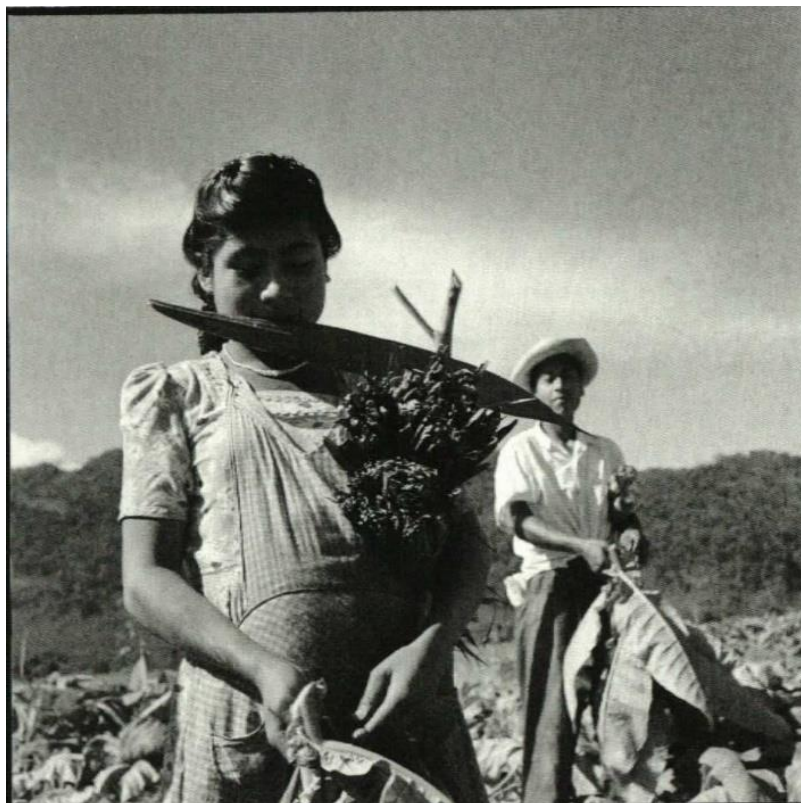


Figura 14. Fotografía del volumen *Oaxaca*: Juan Rulfo, s/p.

Resulta de mucha importancia el hecho de que su contrato en la Cuenca de Papaloapan se realizaba con fines de documentación. En la región del Valle Nacional, Oaxaca, Rulfo fue destinado a retratar las condiciones de trabajo en la producción de tabaco. El resultado, unas 30 fotografías, presenta adultos y niños cortando y secando la planta de tabaco. Con gran acierto, Millán (2011: 34) evoca el trabajo periodístico de John Kenneth Turner de 1908, quien investiga las zonas de México donde persiste aún el sistema esclavista de trabajo. La región forma parte de la Cuenca de Papaloapan²⁵¹ y se especializa, como se ha mencionado, en el cultivo de tabaco: "Es región tabaquera, la más conocida de México, y la producción se obtiene en unas treinta haciendas, casi todas propiedad de españoles" (Turner, 1999: 61). Las condiciones de trabajo²⁵², la violencia ejercida contra los trabajadores, alta tasa de mortalidad entre los indígenas y mestizos, la

²⁵¹ "El Valle propiamente dicho es plano como una mesa, limpio de toda vegetación inútil, y por él corre suavemente el río Papaloapan. El valle, el río y las montañas circundantes forman uno de los más bellos panoramas que he tenido la suerte de contemplar" (Turner, 1999: 61).

²⁵² "Mueren, mueren todos. Los amos no les dejan ir hasta que se están muriendo" (Turner, 1999: 60); "La esclavitud en Valle Nacional [...] no es otra cosa sino peonaje o trabajo por deudas llevado al extremo, aunque en apariencia toma un aspecto ligeramente distinto: el de trabajo por contrato"; "Los hacendados no llaman esclavos a sus esclavos. Yo sí los llamo esclavos, porque desde el momento en que entran en el Valle Nacional se convierten en propiedad privada del hacendado y no existe ley ni gobierno que los proteja" (Turner, 1999: 62).

miseria económica, así como la fuerte presencia del capital extranjero en la zona, dejaron marcado el Valle Nacional como uno de los sitios de más desigualdad social, por lo que no extraña la presencia del INI en la región de la renovación y modernización social. El trabajo de Rulfo allí supuso fotografiar

todos los procesos que implica la producción de tabaco: hizo tomas de la planta, de la recolección, pero lo que más llamó su atención fue el curado y el secado de hoja; su mirada quedó atrapada por las decenas de hileras de hojas de tabaco colocadas en palos de madera y puestas en los "secaderos", construcciones arquitectónicas para que las hojas pierdan el agua y se sequen en las condiciones idóneas de humedad y temperatura (Millán, 2011: 34).

El Valle Nacional ya antes de la Revolución era conocido como un lugar donde estaban destinados los pueblos indígenas de la zona para un trabajo esclavo, en efecto, ya que los terratenientes a base de deudas generadas por los trabajadores, se quitaban la obligación de pagar sus servicios.

El volumen *Oaxaca: Juan Rulfo* reúne fotografías del escritor de este estado, de las cuales muchas representan a los campesinos oaxaqueños trabajando en las plantaciones de tabaco y café, como la siguiente fotografía de dos mujeres. Como se ha dicho, a pesar de la proliferación de las publicaciones sobre el arte visual de Rulfo, no abundan los análisis de sus fotografías propiamente dichas. Uno de los pocos autores que ha tratado de acercarse a estas fotografías de modo antropológico es Andrew Depsey (2005), quien llama la atención sobre la vestimenta de las mujeres, así como las características y la función del edificio en el fondo.

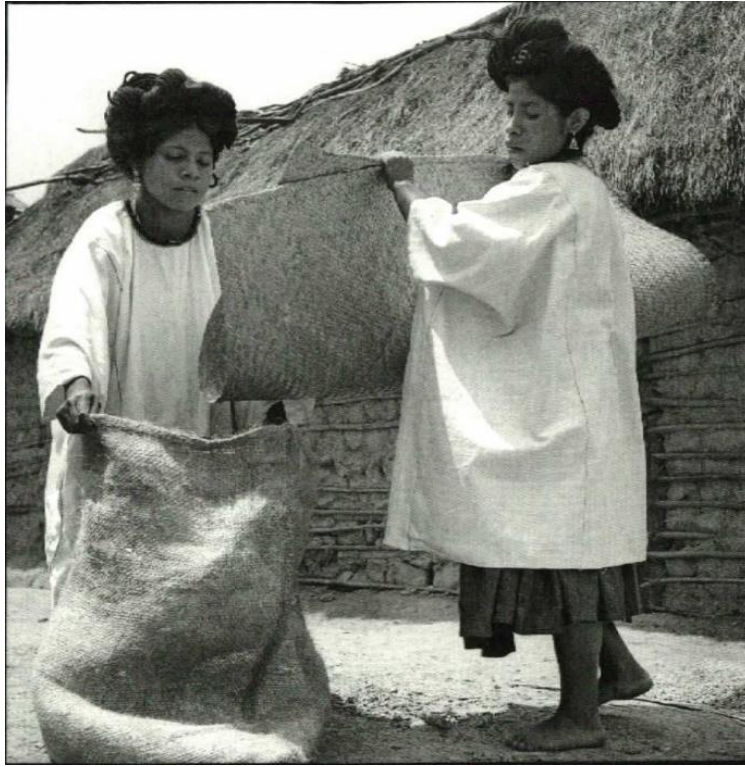


Figura 15. Fotografía del volumen *Oaxaca*: Juan Rulfo, s/p.

Dempsey (2005) compara la fotografía con una pintura clásica debido a su composición cuidadosa: "El equilibrio de las figuras, una de las cuales ve al frente mientras la otra gira hacia ella, resulta sumamente formal. En efecto, casi tiene la formalidad de la pintura clásica". Ante todo, hay que destacar se trata de una imagen que representa por un lado una situación absolutamente cotidiana (las mujeres desempeñando las labores habituales, en sus prendas y con sus peinados tradicionales), pero por el otro tiene un elemento vivo, un elemento de tensión formal: el talón elevado de una de las mujeres. Según Dempsey, este pequeño detalle engloba tanto el momento anterior como el posterior de la acción, congelando ambos en el tiempo, y junto con el logrado equilibrio de tonalidades (el blanco de los huipiles contrastando con el negro del cabello, los tonos claros del fondo) convierten la instantánea en un retrato memorable.

Dempsey (2005) recalca un aspecto sobre el cual se ha reflexionado mucho a lo largo de estas páginas: la involucración del autor en la foto. Según él, aparte de las mujeres, el tercer personaje presente es el fotógrafo, a pesar de la falta de su evidencia, pero cuya presencia se hace obvia debido al carácter de la instantánea. La palabra que emplea el crítico es la empatía. Para captar este momento, con tanta cercanía y naturalidad, es necesario que el fotógrafo logre "infiltrarse" entere los retratados, ganar su

confianza, del mismo modo que un antropólogo que desea obtener información para su trabajo. Esta empatía es lo que diferencia a Rulfo de los fotógrafos de lo "pintoresco", porque permite que los fotografiados se muestren en su cotidianidad delante del "otro".



Figura 16. "Campesina cosechando tabaco", *México: Juan Rulfo fotógrafo*, p. 91

La foto arriba mostrada apoya nuestras opiniones, ya que el retrato de la joven, realizado muy de cerca y enfocado ante todo a la cara, con la cámara de la que disponía Rulfo no podía ser realizado desde una distancia grande. Contamos con una serie de fotografías del mismo lugar, por lo que suponemos que, debido a los trabajos en el proyecto, Rulfo pasó allí varios días. La composición de la imagen es muy equilibrada y simétrica, contraponiendo una mancha oscura de las hojas de tabaco a la figura humana muy bien iluminada que atrae la atención del espectador. La seriedad, pero a su vez la afabilidad, de la mirada de la muchacha sugieren una complicidad con el fotógrafo, incrementada si tenemos en cuenta otra imagen suya incluida anteriormente, donde sonríe mostrando el tabaco. Paulina Millán realiza una observación importante sobre la serie fotográfica de la sierra mixe diciendo que, a diferencia de las fotos robadas, debido a la especificidad de

su trabajo allí y la frecuente interacción con los indígenas, estas instantáneas tienen un carácter diferente. La aproximación que hace Rulfo allí es distinta, consiguiendo romper “las barreras que años atrás le impedían tomar a los indígenas de frente. En más de una ocasión los mixes miran directamente la lente de Rulfo, a diferencia de su trabajo anterior, en donde evitaba captarles la mirada” (Millán, 2011: 33).

Sin embargo, donde nosotros vemos la involucración directa del fotógrafo y la complicidad, otros críticos perciben, quizás de modo más tradicional, la reticencia de los retratados a ser immortalizados en las imágenes. Las mismas fotografías que pueden ser consideradas como un documento valioso de la vida del campo, para Erika Billeter (2001) se convierten en algo más abstracto y artístico.

Sus gestos y movimientos tienen la atemporalidad de un rito. Así es como las ha captado Rulfo: las mujeres en sus trajes tradicionales, de pliegues escultóricos y regios tocados; los niños y los ancianos; los enmascarados y los músicos, con sus imponentes instrumentos. Muchas veces las fotografía de espaldas [...], pues conoce su reticencia a ser retratadas. El indio tiene miedo a su propia imagen. Con todo, la idea de revelar una foto con una persona vista de espaldas no resulta obvia de ningún modo: en fotografía, cualquier alejamiento de las fotos de moda resulta relativamente raro (Billeter, 2001: 40).

No estamos del todo de acuerdo con esta constatación de la crítica alemana, ya que, por un lado, repite el viejo tópico del indio que teme a la fotografía, y por el otro, se concentra únicamente en uno de los tipos de fotos realizados por el escritor. Si bien existen varias imágenes donde los personajes están capturados de espaldas, es solamente una parte de la amplia gama de fotos. Más adelante nos concentraremos en algo que creemos que resulta más característico de Rulfo, que es la tendencia a no capturar la mirada de los fotografiados.

Benjamin R. Fraser (2004) recurre a los estudios poscoloniales y subraya que en el trabajo de Rulfo está presente el juego entre su condición de fotógrafo que “describe” con la cámara, pero también, como originario de Jalisco, pertenece al campo de lo subalterno, pero en sus fotografías encontramos sujetos que siguen siendo el Otro para él, ya que representan un estatus social y cultural aún más bajo, lo que Bartra denomina como el Otro melancólico, procedente del estereotipo occidental.

Rulfo is, in a sense a subaltern himself appropriating another subaltern other. Nevertheless, his photos are easily incorporated into national ideas of what is Mexican. His subjects are, to use Said's words on the Oriental, «given as fixed, stable, in need of investigation, and even in need of knowledge about themselves» (Frazer, 2004: 111).

El problema se encuentra en su doble condición – de conocedor de sus tierras, pero también de representante de otro entorno social. Su labor como fotógrafo consiste entonces en narrar lo visto, lo conocido, pero no lo vivido; por lo tanto, estas fotografías corren el riesgo de caer en lo que Susan Sontag llamó “la ilusión de consenso” de las fotos de sufrimiento de la clase baja. El clasismo de las fotografías de los sujetos subalternos consiste en la falta de la coincidencia entre la posición del fotógrafo y de los fotografiados, la estetización de las condiciones de la miseria y la predilección de los editores y del público por los reportajes realizados con una mirada “desde fuera”, por los extranjeros (Grobet, 1981). Siempre que este tipo de fotos se conviertan en producto del consumo masivo y no sirvan como documento, de nuevo estamos ante la fotografía “folclórica”, clasista y paternalista. En el caso de Rulfo habla Eduardo Rivero (2001: 31):

Sus fotos no son “pintorescas” ni dejan entrever la trivial desorganización del típico *voyeurista*. No presentan el infeliz contratiempo de la fugacidad; la fatal abismación de la imagen que ha sido cautelosamente “robada”. Por el contrario, la paciente e imperdurable *actitud* de los sujetos fotografiados denota la noble aceptación del fotógrafo, a la vez que enfatiza un estrato singular de *identidades*. Rulfo fotografía a un mundo que conoce (o pretende conocer), que “habita”, ennobleciéndolo. Su natural intuición lo lleva a adoptar un punto de vista adecuado a su propósito –como es el “contrapicado”– con el que logra enaltecer a un mundo signado por el abandono y la miseria; la muerte que es el olvido; devolviéndole [...] toda su dimensión simbólica. No asumiendo un punto de vista “aplastante” gana en confiabilidad, logrando así conferir a sus fotografiados ciertos aires de nobleza.

Sin el contexto político y social, este tipo de fotografías invita a generalizar sobre la situación del campesino mexicano, por un lado, denunciando la estratificación social y económica, pero por otro convirtiéndolo en una parte indispensable del México *auténtico*. De ahí la conversión del campesino mexicano en el símbolo nacional y del indigenismo popular. Se acostumbra hablar de la obra de Rulfo en términos de la *identidad cultural nacional* basada en la supuesta indiferencia de los indígenas y campesinos ante la muerte, la profunda espiritualidad o la vinculación con la tierra. Como ejemplo de la última

constatación puede servir la opinión de Paulina Millán (2011: 33), quien percibe a los pueblos mixes presentes en las fotografías como totalmente integrados con el paisaje:

De manera gráfica, muestra a los mixes enclavados en las montañas, dueños de su geografía, plantados en uno de los puntos más altos del paisaje, dominando la terrible superficie agreste a través de la mirada. Los mixes de Rulfo están integrados por completo a esas tierras montañosas, difíciles de transitar para el resto de la gente pero no para ellos, quienes, dueños de su lugar, posan para la cámara rulfiana.

No cabe duda de que esta serie fotográfica, fue realizada con fines documentales, donde la lente de Rulfo muestra a los mixes en sus trabajos agrícolas. Estas fotografías, hoy en día constituyen un acervo visual antropológico indudable. Sin embargo, resulta interesante notar la interpretación que se ha otorgado a estas fotos posteriormente, eliminando del foco de interés el aspecto puramente documental para convertirlas en una muestra del “pensamiento telúrico” del autor. A este punto de vista contribuye el hecho del anonimato de los fotografiados, siempre representados en grupo o, en el caso de retratos individuales, como parte de una serie más amplia²⁵³. En el capítulo 4 se ha hablado de la pertenencia de Rulfo a la corriente de pensamiento indigenista, y, según López Aguilar (1996: 34) en la fotografía sucede lo mismo, siendo las fotografías antropológicas una continuación de la Escuela Mexicana de la posrevolución, a pesar de su postura crítica con esta tendencia en lo literario.

Reflexionando sobre las ideas de Grobet (1981) aplicables a las instantáneas de Rulfo, hay que reconocer que no se trata de las “fotografías de autor”, debido a que el escritor-fotógrafo las mantuvo en el anonimato durante años. También la cuestión de la lucha, la clave de las ideas de Grobet, que supone resignificar la relación del fotógrafo con los protagonistas de sus obras, en el caso de Rulfo carece, en gran medida, del paternalismo tan común entre otros artistas. Como sabemos gracias a las investigaciones de Millán, las temporadas que Rulfo pasaba en las comunidades rurales, junto con su involucración en los proyectos, confirman el deseo de mostrar y denunciar la realidad tal cual.

²⁵³ “El rostro de cada una es anónimo. En esta ocasión Rulfo no está interesado en una mujer en particular, ahora ha quedado perplejo ante tal número de mujeres barbechando en una coordinación insospechada, tanto en el ritmo de trabajo como en su vestir, todas ellas podrían ser la misma, los bordados y los colores de sus ropas quedan unificados por la escala de grises de la fotografía” (Millán, 2011: 33).

Es el grado de compromiso del fotógrafo lo que marca su trabajo, lo que decidirá si es foto de denuncia o "folclórica". Una vez sacadas, las imágenes autónomas impondrán también sus propias condiciones, porque una foto que verdaderamente denuncie o ponga en evidencia los motivos de la miseria difícilmente será publicada en los periódicos [...] (Grobet, 1981).

Como se ha demostrado en el capítulo 4, varios de sus trabajos han sido publicados en las páginas de las revistas sin dar a conocer que se trataba de Rulfo como su autor. Allí no se puede tratar del abuso de privilegio para lograr su difusión, ya que las fotografías han sido utilizadas inicialmente como material documental y fueron dadas a conocer al público amplio años después de su realización. Hay que tener en cuenta que la función de las instantáneas denominadas como antropológicas tomadas en la época de la actividad fotográfica de Rulfo difiere enormemente con la del día de hoy. En ese momento se trataba de documentos, realizados y difundidos con fines ideológicos de la corriente indigenista mientras que en la actualidad la lectura predominante de esta obra insiste en la vinculación de este registro artístico con la literatura.

Uno de los principales ejemplos, aparte de la ya presentada en el capítulo 4 fotografía incluida en *El México Indígena*, son las instantáneas utilizadas para acompañar los artículos del suplemento *México en la Cultura* sobre los trabajos de Papaloapan. En el número aparecen las fotografías de Rulfo y de Walter Reuter, sin embargo, las del director alemán vienen firmadas, mientras que las del escritor se presentan de manera anónima. Podemos identificarlas gracias a su posterior recopilación en álbumes dedicados a su obra visual, ya que algunas se han convertido en imágenes clásicas de la obra rulfiana.

Las fotografías recopiladas en la revista representan a las mujeres oaxaqueñas en sus labores diarias (podemos suponer que se trata de la misma serie o poblado que las fotos de las dos mujeres con el saco de café), indígenas veracruzanos durante las asambleas, además de que incluyen la famosa serie de los músicos.



Figura 17. México en la Cultura, 2 de octubre de 1955.

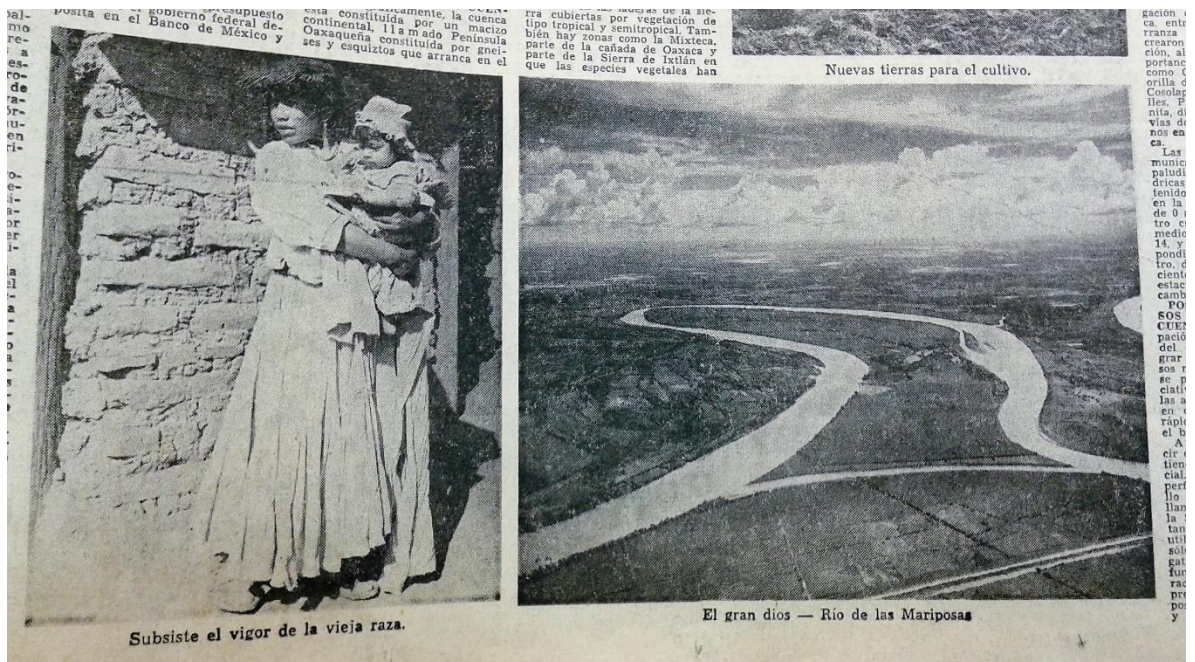


Figura 18. México en la Cultura, 2 de octubre de 1955.

Debido a este anonimato, hasta hace poco no se sabía que las fotografías aéreas, como la mostrada arriba, también han sido tomadas por Rulfo. Lo confirma en su libro Cristina

Rivera Garza (2017) y nosotros aportamos probablemente la primera vez que la imagen haya sido mostrada al público.

En la siguiente Figura, nos gustaría detenernos en la fotografía de dos hombres sentados, posiblemente en un mítin. La prensa no ofrece ningún tipo de información sobre el evento, salvo que se trata de dos hombres de la etnia mixe. Sin embargo, encontramos la misma foto recogida en el libro *México: Juan Rulfo fotógrafo*, donde ha sido titulada "Mítin del Consejo Supremo Indígena". Quisiéramos que esta imagen sirva como muestra de la notable desorganización de la información acerca de la fotografía rulfiana, probablemente debido a las pocas anotaciones y falta de títulos o fechas que nos permitan identificar con seguridad los contextos en los que fueron tomadas las fotos.



Figura 19. *México en la Cultura*, 2 de octubre de 1955.

También durante las investigaciones en la Hemeroteca Nacional de México, hemos encontrado varias series de fotografías publicadas ya con el nombre de su autor, aunque hay que destacar que se trata de publicaciones muy posteriores a la propia toma de las imágenes. Además, se puede deducir que estas instantáneas están reunidas y publicadas en la revista *Sucesos para todos* de esta forma, debido a la fama que había alcanzado Rulfo.



Figura 20. *Sucesos para todos*, 19 de noviembre de 1963.

Resulta muy curiosa la nota que acompaña esa "crónica" visual del Día de Muertos, ya que sugiere que las fotos fueron tomadas con la finalidad de hacer un reportaje sobre la fiesta. Allí la referencia al escritor quien supuestamente había escogido a propósito unos cementerios y tumbas que se hallan fuera de lo más concurrido por los fieles. Sin

embargo, aunque las fotografías se publican en el año 1963, resulta que el escritor tomó varias fotos de sus archivos y no fue a los camposantos²⁵⁴.



Figura 21. *Sucesos para todos*, 19 de noviembre de 1963.

Son especialmente llamativos los retratos de las figuras humanas en estas fotos, ya que nos hacen pensar en su obra literaria, recordando las palabras antes citadas de Benítez sobre los “indios enlutados”. Se observa el predominio de los colores oscuros, los ropajes negros de las mujeres, totalmente envueltas, que contrastan con el blanco de la vestimenta del niño, que, sin embargo, es la figura que más destaca. Llama la atención la oposición del blanco de la infancia, con las ropas negras, propias del código cultural de la época, además vinculado con la temática de la muerte y la presencia de las mujeres en el

²⁵⁴ “[...] aunque también es posible que Raúl Prieto haya hecho la selección en alguna reunión previa. Las ocho imágenes pertenecen a momentos distintos de la trayectoria fotográfica de Rulfo; por ejemplo, una de ellas fue realizada en 1955 en Huamantla, cuando el fotógrafo colaboró en la filmación de la película *La Escondida*” (Millán, 2010: 118).

cementerio. Carlos Fuentes (2001: 15) habla de una confluencia de las artes en Juan Rulfo, destacando la “dignidad de las figuras humanas retratadas por Rulfo”, además de su enraizamiento en la tierra y en el tiempo. La atemporalidad de estas fotografías confirma la suposición de Fuentes sobre la eternidad de lo antiguo y la fugacidad de las producciones culturales modernas. De este modo, ubica a los campesinos retratados en el campo de la eternidad, como si no pertenecieran a este México en el proceso de modernización que se deseaba alcanzar.

En sus fotografías, Juan Rulfo resucita al pueblo entero de *Pedro Páramo* y *El llano en llamas* para darle su actualidad más precisa y más preciosa. Cada uno de los hombres, mujeres y niños de las fotografías de Rulfo posee una riqueza inmediatamente reconocible. Se llama dignidad. No se siempre la alegría. Pero la dignidad sí. Yo veo en estas bellísimas figuras humanas un amor que ha decidido no sepultarse —lo contrario de *Pedro Páramo*— para dar cuenta de la persistencia de la dignidad a través del tiempo (Fuentes, 2001: 15).

Otra serie que publica la revista *Sucesos para todos* se titula “Formas y movimiento. 10 fotografías de Juan Rulfo”, publicada en 1963, que contiene mayoritariamente las fotos paisajísticas y algunas imágenes calificadas como arquitectónicas²⁵⁵.

²⁵⁵ Hay que mencionar que la primera recopilación de fotos de este tipo ha sido publicada ya en el 1949 en *América: Revista Antológica* bajo el título “11 fotografías de Juan Rulfo” (Millán, 2010: 96).



Figura 22. *Sucesos para todos*. 10 de diciembre de 1963.

La nota que acompaña las fotografías se limita a enumerar los lugares donde han sido tomadas (Zihuatanejo, Tlaxcala, Tepeaca y el Valle de México), además de una cita de Lord Byron donde este reflexiona sobre la naturaleza del mar y océano. Esta recopilación muestra fotos, en su mayoría, de la década de los años 50. Ha sido posible identificar la serie de retratos de la bailarina Magda Montoya (1953), la fila de los cactus "Calle de Mitla Oaxaca" (1955) y las torres del templo de Tepeaca sin fecha, aunque también se estima que la imagen viene del mismo periodo.

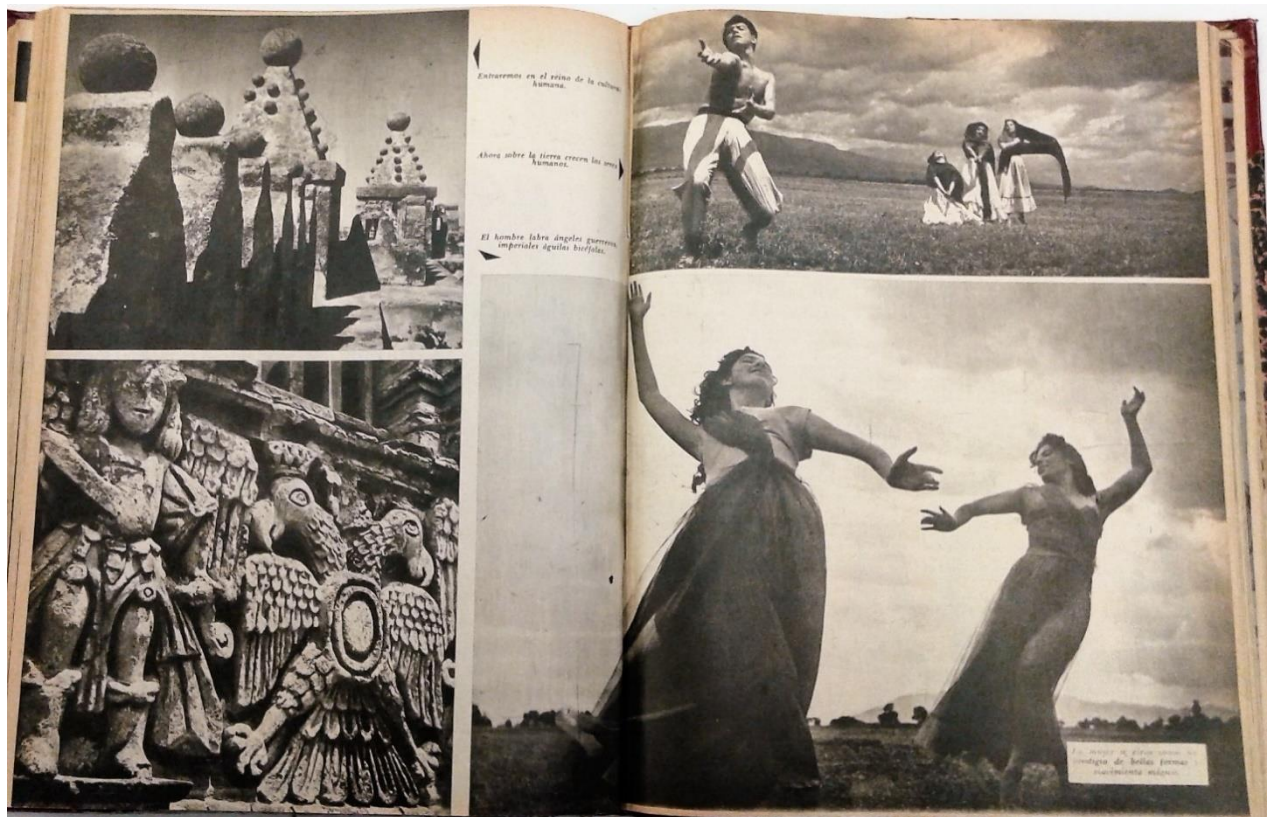


Figura 23. *Sucesos para todos*. 10 de diciembre de 1963.

Aunque no entraremos en profundidad al análisis de la fotografía arquitectónica y del paisaje, es menester anotar que estas dos vertientes estuvieron muy presentes en el trabajo fotográfico de Rulfo, y que, además, lo acercaban a los grandes maestros del principio de siglo que han sido mencionados como Guillermo Kahlo o Hugo Brehme. Sobre las tomas de los edificios antiguos, los predilectos de Rulfo, dice Billeter (2001: 43):

Ornamentos fragmentarios adquieren nueva vida bajo la luz. Esculturas amputadas de tiempos pasados se elevan hacia el azul inmaculado del cielo. Sobre la tierra quemada se erigen las haciendas, antaño lujosas, con muros destruidos por la artillería, extendiendo a su alrededor un vacío opresor [...] En Rulfo, la arquitectura se convierte en expresión de la dolorosa historia de su país. Su aura consiste en la soledad y el abandono.

La vinculación entre la historia, la arquitectura prehispánica y colonial, la predisposición a tomar las fotos de las ruinas, así como retratar las comunidades más desamparadas, demuestra que Rulfo en su producción engloba tanto el aspecto artístico, como el literario y social.

Volvemos a las diferentes maneras de interpretación de la fotografía rulfiana, donde se expresan tanto los fotógrafos²⁵⁶ como los críticos. Muchos favorecen la percepción de los retratos como imágenes puramente estéticas, atemporales, mágicas y utópicas, donde más que el interés documental interesa la belleza de los fotografiados. "The beauty seen in the object of this gaze is the exotic aestheticized; the exotic itself is the rationalization of the viewer's privileged and supposedly normative status. These beautiful figures are, in the manner of befitting a proper colonizing view of the natives, full of dignity" (Frazer, 2004: 111). Estas interpretaciones resaltan ante todo la belleza de los sujetos, mantienen las fotografías en el campo de lo exótico privilegiando *nuestra* mirada como determinante. Además, no existen pruebas biográficas que confirmen la intencionalidad de la relación entre ambos registros, siendo estos dos aspectos de su trabajo paralelos. Aquí podemos reanudar la idea principal de la unidad de la mirada y una inclinación general del autor por retratar un cierto tipo de situaciones o personas, así como utilizar recursos parecidos de la composición de las imágenes literarias y visuales. Para Eduardo Rivero (2001: 27) las dos facetas de la obra se deben a la misma pasión creadora del escritor: "Palabra e imagen, voz y acto de fotografiar, corresponden, en Rulfo, al mismo impulso hacedor; a la misma búsqueda incontenible de una misma inspiración poética".

El problema de la mirada, del enfoque de las fotografías y de la manera de retratar también pueden ayudarnos a determinar el carácter de la fotografía rulfiana. En cuanto al aspecto más técnico de sus fotografías²⁵⁷, la serie antropológica se caracteriza por la frecuente utilización de los planos medios, las perspectivas laterales, la posición elevada de la cámara y la manera de retratar a los protagonistas de espaldas o sin captar su mirada.

Un aspecto fundamental que debe ser estudiado es el de la posición de la cámara, cuestión que en la fotografía antropológica es determinante. Básicamente existen dos situaciones: la aceptación del personaje a ser fotografiado o la captación de su

²⁵⁶ Yoon Bong Seo (2000) cita algunas opiniones de los fotógrafos mexicanos sobre la obra pictórica de Juan Rulfo. Lola Álvarez Bravo dice que "es una expresión auténtica de campo, nuestra raza y tradiciones"; Pedro Meyer ve su obra como "reflejo de la capacidad de ver al pueblo mexicano con la magia que Rulfo siempre planteó"; Mariana Yampolski destaca "sus andanzas por el mundo indígena y sus pasos por este sector del país que no es del todo conocido".

²⁵⁷ En cuanto al aspecto formal, se aprecia ante todo el manejo de los matices y de los juegos de blanco y negro en las fotografías. Sin embargo, López Aguilar (1996: 32) advierte que las obras visuales de Rulfo "no son tan atrevidas, renovadoras, experimentales ni revolucionarias como su literatura". Se trata de las fotos de muy buena calidad, convencionales y seguidoras de una tradición establecida: "su ojo es experto y sugerente, pero no quiere ser del todo transgresor ni completamente abstracto, como el de Weston; sus personajes y motivos principales suelen quedar centrados en la toma [...]".

imagen sin que se percate de ello. En la mayoría de los casos Rulfo opta por fotografiar a sus personajes sin que se den cuenta (Jiménez, 2006: 268).

La distancia que mantenía con los fotografiados y el hecho de mantenerse a un costado de ellos hacen que los protagonistas de estas fotos robadas se mantengan indiferentes ante el fotógrafo y el hecho de fotografiar, no posan. Fotografiar de espaldas fue una técnica utilizada no solamente por Rulfo, sino también por Tina Modotti o Manuel Álvarez Bravo. Boixo (2006: 271) acertadamente comenta que esta manera de retratar no necesariamente tiene que ver con la aversión de los indígenas a ser fotografiados, sino más bien con el afán de alcanzar una mayor naturalidad de la fotografía,.



Figura 24. "Tlahuitoltepec, Mixes, Oaxaca". *México: Juan Rulfo fotógrafo*, p. 93.

Ya hemos advertido que uno de los rasgos más característicos de Rulfo es la problemática de la mirada.

La mayoría de ellos [los retratados] la tiene dirigida hacia fuera del campo; hacia un lugar indeterminado que se sale del marco impuesto por la foto; esto se hace más revelador – por contraste – al resto de las fotos en las que sí aparecen personajes denunciando la presencia impertinente de la cámara; miradas que coinciden con una de las modalidades en que se manifiesta el *punctum* barthesiano. (Rivero, 2001: 32).

Respecto a la falta del contacto visual y la composición de las fotografías Pearson (2006: 241) observa que este rasgo lo hace parecido a la literatura, donde Rulfo no ahonda en la psicología y la descripción extensa de los protagonistas, ofreciendo más bien siluetas de los protagonistas en sus recorridos. En cuanto a las fotografías de las personas, “no son manipuladas, sino bien pensadas y estructuradas. No siempre saca la foto con la gente entrando en la escena, de cara a la cámara, sino que a menudo el sujeto da la espalda al fotógrafo o va saliendo de la escena [...]” (Pearson, 2006: 241).



Figura 25. “Escena en un mercado”, *México: Juan Rulfo fotógrafo*, p. 106.

Esta fotografía de dos mujeres sentadas en el mercado resulta interesante en varios aspectos y sin duda se trata de una fotografía antropológica: “La cuidada composición, la técnica depurada y una estilística hacen que su fotografía antropológica deba ser valorada desde una posición esteticista, pero, al mismo tiempo, ningún espectador queda impasible

ante el alto grado de simbolismo que estas imágenes transmiten” (González Boixo, 2006: 268). En primer lugar, como se ha advertido, ambas desvían sus miradas hacia otros lugares en el propio mercado. Debido a la posición de la cámara a picado se puede suponer que se trata de una foto robada, y que las retratadas desconocen el acto del fotógrafo. La imagen encierra dos contraposiciones: entre el primer plano y segundo plano, y entre ambas mujeres. La nitidez de su retrato contrasta con el fondo borroso, otorgando a la imagen una sensación de solidez, puesto que las dos figuras ocupan la mayor parte del encuadre, aunque no se salen del contorno de la foto. A pesar de ser un pequeño fragmento del mercado, concentrado únicamente en dos personas, gracias a este recurso es posible imaginar el resto del lugar con su ajetreo y multitudes, siendo estas mujeres un elemento inmóvil y estable, lo que contiene, además, un trasfondo simbólico y social. Rulfo encierra en esta instantánea una ocupación tradicional, representada además por dos generaciones presentes en la foto, como una parte inamovible y eternamente presente en la economía de estas sociedades. La segunda contraposición se halla en la colocación de cuerpos de ambas figuras. La postura y la mirada de la mujer mayor resulta más impasible, tranquila, quizás resignada, mirando adelante, al parecer sin tener un foco concreto. Sin embargo, la joven, con su postura más dinámica y la expresión facial, irradia energía, sentimientos. El giro de la cabeza y la mirada fuerte contrastan con la postura pasiva de su compañera. Lo que comparten ambas es la dignidad de la representación y un sello inconfundible que Rulfo imprime en esta imagen.

8.3 Literatura y fotografía

“Al igual que la fotografía, vista ésta en su esencialidad, los atributos narrativos de Juan Rulfo se emparentan con señales, indicios y signos, como el humo, la huella, la sombra, la luz, el polvo, la cicatriz, las ruinas...” (Rivero, 2001: 28). Aunque la relación entre la literatura y la fotografía sigue siendo el terreno de debate para varios críticos, para terminar este capítulo se ofrecerá un breve análisis de la presencia de la fotografía en la obra literaria, así como una reflexión sobre lo que llamaríamos la “narración fotográfica”. Los escenarios rurales, pueblos y personas fotografiadas ofrecen una mirada al campo mexicano complementaria a la literatura, ya que “en ambos casos, fotografía y literatura, el documentalismo queda trascendido por la presencia de valores universales

que el lector-espectador debe estimar en una escala simbólica conforme al sistema connotativo propio del arte" (González Boixo, 2006: 267). El investigador llama la atención sobre la presencia más destacada de los indígenas en las fotografías, a diferencia de la obra literaria, pero los dos campos pueden ser analizados desde la preocupación social y un arraigo a un contexto cultural muy concreto: "Al igual que en su literatura, el compromiso de su fotografía se fundamenta en una realidad social espacial y temporal muy definida: indígenas y mestizos que han sido excluidos de una sociedad moderna y que son símbolo de un abandono y marginación secular" (González Boixo, 2006: 267). De hecho, teniendo en cuenta la interpretación que hemos realizado sobre el pensamiento rulfiano que en gran medida fue inspirado en el indigenismo estatal, se puede añadir que el campesino y el indígena no solamente están excluidos, sino que la labor de documentación sirve para el conocimiento de este "otro", a través del retrato. Sin embargo, si resulta relativamente convincente realizar esta constatación respecto a la fotografía, su extrapolación a la literatura resulta más complicada.

Un aspecto de los retratos, especialmente de las fotos robadas, es lo que Margo Glantz denomina como las *fotografías sin foco*. Según la escritora, estas imágenes constituyen un punto de connotación entre la fotografía y la literatura y un ejemplo de lo que hemos llamado la unidad de la mirada. Hay que tener en cuenta que no se trata de unas fotos desenfocadas o defectuosas, sino de una manera especial de retratar a sus protagonistas que no permite verlos en su totalidad. Abundan los "claroscuros, los contrastes de luz y sombra que acentúan las convulsivas agonías del dolor o las asimetrías y deformaciones que el cuerpo asume al manifestarlo" en vez de las composiciones armónicas (Glantz, 2001: 19).

Rulfo parece dar más importancia al contexto y las circunstancias de los retratados, al detalle que distingue cada persona o cada pueblo, que un retrato tradicional. En el campo literario, tanto en *Pedro Páramo* como en *El llano en llamas*, los rasgos de las figuras se diluyen, no se dejan ver, igual que los personajes retratados por el autor evitan ser vistos, se alejan del espectador con su mirada.

Una de las constantes en la construcción de los protagonistas es la manera muy minimalista presentar su aspecto. Las descripciones son esenciales, se concentran únicamente en los detalles que distinguen a cada personaje escogiendo los rasgos más relevantes. Es lo único que sabemos del aspecto del protagonista del cuento "El hombre":

“Los pies del hombre se hundieron en la arena dejando una huella sin forma, como si fuera pezuña de algún animal. [...] – Pies planos – dijo el que le seguía -. Y un dedo de menos. Le falta el dedo gordo en el pie izquierdo. No abundan fulanos con estas señas” (Rulfo, 1990: 60). En “Talpa” resaltan las piernas de la protagonista: “sus piernas redondas, duras, calientes al sol” (Rulfo, 1990: 78); en “Es que somos muy pobres» los pechos de la niña Tacha se convierten en su rasgo distintivo y el mal presagio: «los dos pechitos de ella se mueven de arriba abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a trabajar por su perdición” (Rulfo, 1990: 59); los ojos del asesino revelan su condición: “Lo conocí por el arrastre de sus ojos: medio duros, como que lastimaban. [...] Le vi los ojos, que eran dos agujeros oscuros como de cueva” (Rulfo, 1990: 67). En “Luvina” solamente con realizar una referencia a los ojos de las mujeres del pueblo Rulfo es capaz de transmitir la sensación de desolación y del miedo que sienten los habitantes del pueblo, como si en los ojos se encerrara la esencia de su experiencia vital: “Unas mujeres... Las sigo viendo. Mira, allí tras las rendijas de esa puerta veo brillar los ojos que nos miran... Han estado asomándose para acá. Míralas. Veo las bolas brillantes de sus ojos” (Rulfo, 1990: 124).

Otro término que aporta Margo Glantz, que une ambos campos artísticos y expresivos, es lo que la escritora denomina como *la narración fotográfica*, definiéndola como una descripción detallada del paisaje, reparando en los elementos típicos de la fotografía del mismo autor que incluyen referencias a los claroscuros, atención especial a los colores y la composición. Glantz percibe algunas imágenes de la novela como fotografías, o por lo menos, frutos de una narración fotográfica, como la de Abundio Martínez que es una mirada panorámica, natural y concreta²⁵⁸. Dice Glantz (2001: 17) que “el gesto de Abundio es el del fotógrafo: un ojo que repara en los lugares, los endura, los captura y los estampa en una placa fotográfica”.

Finalmente, la última interpretación que se va a realizar respecto del único pasaje de la obra rulfiana donde aparece la fotografía como soporte físico. Se trata del retrato de la madre de Juan Preciado:

²⁵⁸ “-Mire usted -me dice el arriero, deteniéndose-: ¿Ve aquella loma que parece vejiga de puercos? Pues detrasito de ella está la Media Luna. Ahora voltié para allá. ¿Ve la ceja de aquel cerro? Véala. Y ahora voltié para este otro rumbo. ¿Ve la otra ceja que casi no se ve de lo lejos que está? Bueno, pues eso es la Media Luna de punta a cabo. Como quien dice, toda la tierra que se puede abarcar con la mirada” (Rulfo, 2008: 68).

Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándome el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido en los bordes; pero fue el único que conocí de ella. Me lo había encontrado en el armario de la cocina, dentro de una cazuela llena de yerbas; hojas de toronjil, flores de Castilla, ramas de ruda. Desde entonces lo guardé. Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería. Y así parecía ser; porque el suyo estaba lleno de agujeros como de aguja, y en dirección del corazón tenía uno muy grande donde bien podía caber el dedo del corazón. Es el mismo que traigo (Rulfo, 2008: 68).

Aunque no extenso, este fragmento ofrece múltiples interpretaciones. La mención del retrato de Dolores aparece en el momento de entrada en Comala y coincide con las circunstancias de inseguridad y el profundo cambio de realidad. Constituye un cruce del umbral a partir del cual el destino se vuelve incierto, el protagonista se sumerge en el pasado y deja atrás el mundo conocido para encontrar la muerte. Siguiendo la línea de la dicotomía entre la modernidad urbana y el campo, Dan Russek (2008: 16) propone considerar el retrato como elemento modernizador que encuentra su origen en otro orden social: "the photograph of the mother is a token that signifies urban progress and technological modernity". Esta consideración puede reforzar la idea del miedo a la novedad y el choque entre los estratos sociales, como la oposición entre la ciudad y el campo donde permanecen vigentes los prejuicios y las supersticiones mágicas relacionados con la fotografía como algo peligroso para el alma. Russek (2008: 17) sugiere también, sirviéndose de la novela de Elena Garro, que la fotografía cumple el papel de un *recuerdo del porvenir*, una anticipación o profecía del futuro y de la muerte²⁵⁹.

El aspecto simbólico es quizás el más relevante. El retrato de Dolores acompaña a Juan en todo momento y cumple la función de un amuleto o un fetiche. Representa algo que guía y protege a Juan Preciado, un objeto que permite la comunicación constante para reconocer a los habitantes de Comala: "es el mismo que traigo aquí, pensando que podría dar buen resultado para que mi padre me reconociera" (Rulfo, 2008: 68). Dice la escritora mexicana sobre el poder simbólico del retrato que

²⁵⁹ Russek desarrolla la idea comparando el texto de Juan Rulfo con la obra de Roland Barthes *Cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Leonard Muntaner, 2007.

parece tener el mismo poder que una estampa religiosa o una imagen de la Virgen de Guadalupe:

La fotografía está investida de poder, profundamente inscrita en la esfera religiosa, pero también en el universo de la superstición. El retrato duplica como símbolo de la fuerza de los ojos, pero también es su máxima concreción, en tanto mirada que guía y protege, la mirada de unos ojos hermosos, lo más distintivo del rostro de Dolores (Glantz, 2011: 18).

Juan lleva la fotografía de Dolores en el bolsillo sobre el corazón como un escudo contra la maldición y la brujería, ya que el retrato posee una fuerza protectora. Se sirve de su poder de protección cuando Abundio admite que Pedro Páramo es “un rencor vivo”. El protagonista automáticamente lleva la mano al corazón y recuerda la presencia de su madre.

El retrato es, a su vez, la memoria de la madre difunta, un portal de conexión para permitirle recordar los lugares y las personas de antaño. Gracias al retrato y los susurros constantes de Dolores Preciado, su hijo no sólo emprende el peregrinaje en busca de su padre, sino tiene la oportunidad de conocer a la madre, realizar el viaje con ella y ver el pueblo con sus ojos, como nunca ha tenido la oportunidad.

Tanto la fotografía como la obra literaria de Rulfo se nutren de un afán documental, transformado hábilmente por el autor en unas obras de singular belleza y características. Se ha tratado de demostrar que las dos disciplinas pueden ejercer influencias mutuas, las imágenes se superponen y aportan visiones y elementos complementarios para servir a la memoria de unas tierras doloridas y maltratadas por la historia. Dice Antonio Ansón (2010: 266) que “La literatura y las fotografías de Juan Rulfo resultan de escuchar más allá del silencio. En *Pedro Páramo* oímos el paisaje a través de las voces. En las fotografías se ven las voces suspendidas en las plazas, los mercados, las calles despobladas y el desierto”. Juan Rulfo, con su eterna doble condición (de fotógrafo y escritor; de jalisciense y hombre blanco; de observador y cronista) nos permite traspasar los límites de las disciplinas artísticas para ofrecer una visión basada en el detalle y en lo personal en un contexto de la historia regional.

9. Conclusiones

La obra de Rulfo no deja de ofrecer espacio para las nuevas interpretaciones gracias a su polivalencia y profundidad. Lo que se ha demostrado es que los acercamientos interdisciplinarios a la narrativa tan estudiada, como la de Rulfo, pueden abrir nuevos caminos y resulta provechosa la inclusión de todos los aspectos de su producción, desde la narrativa hasta el ensayo y la fotografía. Ha sido una de las premisas de la tesis considerar la obra rulfiana en su totalidad en búsqueda de los puntos comunes que trasciendan tanto los géneros y medios de creación, como barreras temporales, demostrando coherencias entre los periodos de máxima actividad del escritor, hasta su supuesto retiro del mundo de la cultura. Consideramos que la perspectiva antropológica adoptada como marco teórico ha permitido alcanzar una mirada transversal que demuestra una línea común de mirada y pensamiento rulfiano en cuestiones históricas, culturales y sociales.

Se considera menester volver a mencionar las ventajas de la metodología adaptada. Si bien es cierto que de las obras críticas referentes a la narrativa rulfiana han sido escogidas las que hemos considerado como más relevantes para este tipo de estudio, y se han obviado muchos estudios clásicos por abarcar únicamente una visión literaria, el estudio ha sido complementado con una selección de obras procedentes de otra disciplina que permiten fundamentar las propuestas de análisis simbólico o cultural.

Lo que se ha buscado es aportar el trasfondo de las manifestaciones culturales en la obra con la adopción de la metodología de la antropología de la literatura. En esta aproximación nos hemos servido de una variedad de fuentes: las crónicas y los escritos antropológicos de finales del siglo XIX y principios del XX, de las leyendas y canciones populares, investigaciones etnográficas, la arqueología y los estudios de los imaginarios mesoamericanos y del México occidental, hasta las diversas teorías antropológicas que han ayudado como soporte para las diferentes temáticas abordadas en el trabajo. En la introducción se ha insistido en los procesos de hibridación, transgresión y cambio de significados que consideramos que han sido representados y justificados en los sincretismos culturales hallados en la narrativa rulfiana.

La mirada adoptada para llevar a cabo esta tesis y la configuración de los contenidos favorece las interpretaciones culturales, ya que en primer lugar se destaca y sistematiza sobre la dedicación a la historia y antropología de Rulfo que ha sido, hasta ahora, muy poco trabajada. Analizar en todas las dimensiones los trabajos de la Cuenca de Papaloapan, incluyendo la agenda política y las declaraciones del propio Rulfo o de sus colaboradores, permite comprender el hilo que vincula estos trabajos con su producción artística y literaria. Además, gracias a la recopilación de los ensayos somos capaces de definir más el llamado pensamiento antropológico. Consideramos que la exposición de los contenidos de la manera como se ha realizado, dando prioridad a la obra aparentemente tardía y no-literaria, ha sido un recurso premeditado con el que se han alcanzado los siguientes objetivos. En primer lugar, se ha procurado demostrar, basándose en los estudios biográficos más recientes, que desde sus inicios en la literatura, Rulfo estuvo involucrado en las labores antropológicas y fue conocedor tanto de la historia colonial de México, como de las etnias contemporáneas. Las incursiones realizadas al campo del ensayo antropológico, aunque sencillas y esquemáticas, revelan no solamente una preocupación humana de Rulfo por las cuestiones antropológicas y sociales, sino también su predisposición a reflexionar sobre la otredad y el subalterno. Su inmersión en el pensamiento indigenista de la época se hace visible en sus declaraciones acerca de las culturas amerindias y su visión del progreso del país y el papel del indígena en el México moderno. Rulfo demuestra una gran sensibilidad en los temas relacionados con la cultura, el patrimonio espiritual de los pueblos nativos, el afán de documentar y relucir dichos aspectos, como vemos en sus ensayos recogidos en *México indígena* y en la entrevista con Fernando Benítez. A su vez, a pesar de suscribir varios planteamientos político-identitarios sobre la inclusión del indígena en la cultura y economía mexicana que hoy en día pueden resultar anacrónicos, la labor de Rulfo trataba de ser crítica, abogando ante todo por el humanismo.

Una de las principales aportaciones acerca de esta problemática es la inclusión del ensayo prácticamente desconocido *Dónde quedó nuestra historia. Hipótesis sobre historia regional*, en el cual por primera vez con detenimiento se esbozan los razonamientos de Rulfo acerca de la historia prehispánica, los conflictos regionales, y donde podemos evidenciar algunos deslices históricos y conceptuales del jalisciense, que también forman parte de sus convicciones y creencias acerca de la historia y antropología. Por tanto, la tesis aborda la problemática antropológica desde dos perspectivas: por un

lado, teniendo en cuenta a Rulfo como aficionado y semi-profesional de estas labores, y por el otro, desde el punto de vista académico, como investigación de los contextos y trasfondos culturales, los culturemas, presentes en la narrativa. La estructura de la tesis, que se cierra con el comentario sobre el lugar de Rulfo en la fotografía mexicana y el estudio de la vertiente antropológica de su obra gráfica, constituye un paréntesis de interpretación, donde los temas extraliterarios rodean, complementan y nutren la literatura.

El grueso de la tesis, el análisis antropológico-literario de la narrativa rulfiana, revela algunas interpretaciones originales que no se han encontrado en otros autores. La temática de la muerte, aparentemente el aspecto más estudiado por la crítica, todavía aguarda los aspectos novedosos si se aplica una mirada interdisciplinar, siendo todos ellos interrelacionados. La propuesta de reflexionar sobre las muertes rulfianas como los ritos iniciáticos y los viajes como las iniciaciones a la muerte, es una de las principales aportaciones al estudio de las letras rulfianas. Resulta ser una propuesta novedosa y esperamos haber corroborado todos los elementos propuestos por la teoría antropológica de Van Gennep y Turner. El análisis exhaustivo del cuento "Talpa" puede servir como modelo de la propuesta metodológica realizada para esta tesis, ya que retoma con un esfuerzo de rigurosidad todos los aspectos de la teoría de los ritos de paso, aplicándolos a un texto literario específico. Además, para otorgar mayor integridad al análisis, se lleva a cabo un estudio muy extenso del contexto cultural y religioso del santuario, desde principios del siglo XX hasta los peregrinajes contemporáneos. El fenómeno de las peregrinaciones y todo lo que conllevan fue retratado por Rulfo y sus fotografías se han incluido de modo excepcional en el capítulo, ya que en este caso existe una sinergia entre el contenido literario, antropológico y visual.

Otra aportación que deseamos destacar en el marco de esta tesis, es el estudio del imaginario mortuorio mexicano más allá de los temas tradicionales relacionados con el Día de Muertos y las ofrendas. Tal como enunciamos en la tesis, actualmente nos encontramos frente a una laguna de estudios objetivos del tema mortuorio, ya que una gran parte de las aproximaciones tratan de folclorizar, banalizar o simplificar la problemática. La contribución de este trabajo es cuestionar el imaginario urbano, aunque hay que reconocer que éste es el más extendido y culturalmente aceptado en la actualidad, así como lo fue a mediados del siglo XX, y recuperar la constancia de los imaginarios locales. El llamado México profundo se caracteriza por una variedad y profundidad de

creencias marcadas por el sincretismo con las religiones autóctonas, que creemos que estudiadas en *Pedro Páramo* han dado como fruto las interpretaciones innovadoras. En las investigaciones se ha llegado a descubrir el fenómeno propio de los estados de Jalisco y Nayarit, donde la tradición indígena, pero también campesina mestiza, plantea un concepto llamado la *recogida de pasos*. Esta idea ha sido clave para, de manera transversal, poder enlazar el viaje de Juan Preciado, con una misión percibida más allá de la búsqueda del padre, y otro tipo de interpretación respecto al papel de la madre del protagonista. De nuevo, desde el otro ángulo reaparece la idea de la iniciación a la muerte, cuando el alma, o la sombra, del difunto recorre la tierra por sus propios pasos anteriores para alcanzar la paz. Esto complementa las consideraciones acerca de la existencia de los muertos y sus características. Se mantiene la suposición sobre una cercanía destacable entre los difuntos y la comunidad viviente, pero se trata de abarcarla construyendo un marco de relaciones entre ambos grupos basados en el concepto de la liminalidad, la mutua necesidad y provecho, los comportamientos rituales en ambos grupos, la cotidianidad de la muerte expresada en el mantenimiento de las características personales del difunto, pero rechazando las ideas exotizantes sobre la irreverencia ante la muerte, durante años tomadas como un referente inamovible. Consideramos que ha sido posible demostrar la existencia de *communitas* turneriano tanto en los rituales que preceden a la muerte en la narrativa rulfiana, como en la ultratumba, en el caso de *Pedro Páramo*.

El gallo de oro, principalmente estudiado desde el cine o la simbología vinculada con la fortuna, ha sido tratado en este trabajo como una nouvelle compleja e injustamente infravalorada. Esta obra, a pesar de su tardía publicación y opiniones variadas al respecto, tanto de los lectores y críticos como del propio autor, aunque dista en narración de la novela clásica del autor, ofrece al investigador una amplia gama de posibilidades interpretativas acerca de lo simbólico, pero también es un testimonio etnográfico de las peleas de gallos. El conocimiento de las mismas, sea por experiencia o por la investigación del tema, ha llevado a Rulfo a esconder en esta obra una crónica del México gallero, con sus tipos humanos, tradiciones y peculiaridades, tan poco abordados desde el campo de las letras.

Durante la realización de esta tesis han surgido varias ideas para las futuras investigaciones. En primer lugar, sería un estudio interesante establecer los vínculos de intertextualidad con los colegas de profesión de Rulfo, es decir, escritores-antropólogos, que al contrario de Rulfo, no se han inscrito en las letras universales mexicanas. Los

citados Ricardo Pozas o Francisco González Rojas, y el más celebrado de los autores chiapanecos, Eraclio Zepeda, han abordado temáticas similares con recursos y estéticas muy diferentes. El nahualismo, en Rulfo estudiado por A. Stanton, es un fenómeno clave en los autores mencionados, por lo que consideramos que un trabajo de esta temática podría ampliar la interpretación del texto rulfiano, conectándolo en un nivel antropológico-cultural con otros textos de su época.

Finalmente, consideramos que la relación entre la literatura y la fotografía todavía sigue siendo un terreno poco explorado, donde se pueden establecer nuevas premisas tanto metodológicas como de interpretación. En la tesis se ha tratado de sistematizar las publicaciones relativas a la fotografía rulfiana destacando las principales vertientes de interpretación. Consideramos que predominan entre ellos las lecturas telúricas; una visión de la fotografía del escritor como representante del imaginario nacional mexicano; y por último, las fotografías como telón de fondo de su literatura. Resulta innegable la relevancia de dicho material fotográfico, tanto en el aspecto artístico como documental, siendo este último que ha prevalecido en nuestro acercamiento. La posibilidad y la frecuencia con la que en las últimas décadas la crítica se acerca a la obra fotográfica, así como la dificultad de establecer un marco interpretativo sólido entre ambas disciplinas puede convertirse en una vía para las futuras investigaciones, profundizando en la problemática de la narratividad de las imágenes y su función complementaria a la literatura. Esta propuesta para realizar en el futuro se basaría en los términos que se proponen en el último capítulo: la unidad de la mirada. Percibir las fotografías como parte del imaginario del autor, teniendo en cuenta el contexto cultural-político, y trasladándolo a las letras, puede suscitar unas interpretaciones y quizás llevar a un establecimiento de un nuevo procedimiento metodológico.

Consideramos que al tratar de estudiar la obra rulfiana en su totalidad, con su variedad de registros, planteamientos y riqueza cultural que transmite, a parte de los valores literarios universales, resulta posible recurrir al término de Lévi-Strauss y hablar de los *mitemas* rulfianos. A lo largo de más de 30 años de producción artística y literaria (desde las primeras fotografías y publicaciones en prensa, a través de la obra maestra, hasta *El gallo de oro*) Rulfo trasladó a sus lectores y espectadores unas piezas de innegable valor humano y cultural, construyendo unas profundas conexiones de pensamiento que siguen permitiendo el acercamiento crítico.

Conclusions

The work of Rulfo still offers space for new interpretations thanks to its versatility and depth. What has been demonstrated is that the interdisciplinary approaches to the narrative that has been studied to such great extent, like the one of Rulfo, can open new paths, and it is useful to include all aspects of his production, from narrative to essay, as well as photography. It has been one of the premises of the thesis to consider the Rulfian work in its entirety in search of the common points that transcend genres and means of creation, as well as temporary barriers, demonstrating coherences between periods of maximum activity of the writer, up to his supposed withdrawal from the world of culture. We believe that the anthropological perspective adopted as a theoretical framework has allowed to achieve a cross-sectional view that demonstrates a common line of view and Rulfian thought in historical, cultural and social issues.

It is considered necessary to mention again the advantages of the adapted methodology. When it comes to the critical works referring to the Rulfian narrative, those that we have considered as the most relevant for this type of study have been chosen. Therefore, many classic studies have been omitted as they cover only a literary vision, and the study has been complemented with a selection of works from another disciplines that allow to establish and support the proposals of symbolic or cultural analysis.

What has been sought in this thesis is to provide the background of the cultural manifestations by adopting the anthropology of literature as a methodology. In this approach variety of sources have been used: the chronicles and anthropological writings of the late 19th and the early 20th centuries, popular legends and songs, ethnographic research, archeology and studies of Mesoamerican and Western Mexican imaginaries, as well as various anthropological theories that have served as support for the different issues addressed in the work. In the introduction we have insisted on the processes of hybridization, transgression and change of meanings that we believe have been represented and justified in the cultural syncretisms found in the Rulfian narrative.

The approach embraced to carry out this research and the configuration of the contents favors the cultural interpretations, since in the first place it highlights and systematizes Rulfo's dedication to history and anthropology, issues which until now has not been studied to great extent. Multi-dimensional analysis of the works of the

Papaloapan Basin, including the political agenda and the statements by Rulfo himself or his collaborators, allows us to understand the thread that links these works with their artistic and literary production. In addition, thanks to the compilation of the essays, it is possible to define better the so-called Rulfo's anthropological thought. We consider that the manner of presenting contents, giving priority to the apparently late and non-literary work, has been a premeditated resource with which the following objectives have been achieved. In the first place, we have tried to demonstrate, based on the most recent biographical studies, that from his beginnings as a writer, Rulfo was involved in anthropological work and was familiar with both the colonial history of Mexico and contemporary ethnic groups. The incursions made to the field of anthropological essay, although simple and schematic, reveal not only a human concern of Rulfo for anthropological and social issues, but also his predisposition to reflect on otherness and subalternity. His immersion in the indigenous thought of the time is made visible in his statements about Amerindian cultures and his vision of the country's progress and the role of the Native people in modern Mexico. Rulfo demonstrates a great sensitivity in issues related to culture, the spiritual heritage of indigenous groups, the desire to document and highlight these aspects, as it can be observed in his essays collected in the *México Indígena* journal and in the interview with Fernando Benítez. At the same time, in spite of subscribing several proposals concerning politics and identity about the inclusion of the indigenous people in the Mexican culture and economy that nowadays can turn out anachronic, Rulfo's work attempted to be critical and advocating above all for humanism.

One of the main contributions to this research is the inclusion of the practically unknown essay *Dónde quedó nuestra historia. Hipótesis sobre historia regional*, in which Rulfo meditates about pre-Hispanic history, regional conflicts, and where some of the writer's historical and conceptual misconceptions, which also form part of his convictions and beliefs, are outlined for the first time in detail. Therefore, the thesis approaches the anthropological problematic from two perspectives: on the one hand, considering Rulfo as an amateur and semi-professional in that fields, and on the other, from the academic point of view, as a research of the contexts, cultural backgrounds and the *culturemas* present in the narrative. The structure of the thesis, which closes with the commentary on Rulfo's place in Mexican photography and the study of the anthropological side of his graphic work, constitutes a parenthesis of interpretation, where extraliterary themes surround, complement and nourish literature.

The core of the thesis, the anthropological-literary analysis of the Rulfian narrative, reveals some original interpretations that have not been found in other authors. The topic of death, apparently the aspect most studied by the critics, still allows the new reflections if an interdisciplinary view is applied. The proposal to consider the Rulfian deaths as the initiatory rites and the travels as the initiations to death, is one of the main contributions to the study of the Rulfian literature. It turns out to be an original approach and we hope to have corroborated all the elements proposed by the anthropological theory of Van Gennep and Turner. The exhaustive analysis of the short story "Talpa" can serve as a model of the methodological proposal made for this thesis, since it attempts to rigorously embrace all the aspects of the theory of the rites of passage, applying them to a specific literary text. In addition, to grant greater integrity to the analysis, a very extensive study of the cultural and religious context of the sanctuary is carried out, from the beginning of the 20th century to contemporary pilgrimages. The phenomenon of pilgrimages and everything they entail was portrayed by Rulfo and his photographs have been included in an exceptional way in the chapter, since in this case there is a synergy between literary, anthropological and visual content.

Another contribution that the author wishes to emphasize in the framework of this thesis is the study of the Mexican mortuary imaginary beyond the traditional themes related to the Day of the Dead and the offerings. As we stated in the thesis, we are currently facing a gap in impartial studies of the mortuary theme, since a great part of the approaches try to folklorize, trivialize or simplify the problem. The contribution of this work is to question the urban imaginary, although it must be admitted that this is the most widespread and culturally accepted today, as it was in the mid-twentieth century, and to recover the presence of local imaginaries. The so-called *deep Mexico* is characterized by a variety and depth of beliefs marked by the syncretism with the indigenous religions, which we believe that studied in *Pedro Páramo* have given as fruit the innovative interpretations. In the states of Jalisco and Nayarit an interesting phenomenon has been discovered, where both indigenous and mestizo peasant tradition evoke the concept called the collection of steps (*la recogida de pasos*). This idea has been highly relevant to, transversally, being able to link the journey of Juan Preciado with a mission perceived beyond the search of the father. Therefore, the thesis offers another type of interpretation regarding the role of the protagonist's mother. Again, from the other angle, the idea of the initiation to death reappears, when the soul, or the shadow (*sombra*), of the deceased

travels the earth through his own previous steps to reach peace. This complements the considerations about the existence of the dead and their characteristics. The assumption about a remarkable closeness between the deceased and the living community is maintained, and is encompassed by constructing a framework of relations between both groups based on the concept of liminality, the mutual needs and benefits, the ritual behaviors in both groups and the daily life of dead expressed in the maintenance of the personal characteristics of the deceased. At the same time, the author rejects the exoticizing ideas about the Mexican irreverence in the face of death, for years taken as an irremovable reference. We consider that it has been possible to demonstrate the existence of Turnerian *communitas* both in the rituals that precede death in the Rulfian narrative, and in the afterlife, in the case of *Pedro Páramo*.

The Golden Rooster, mainly studied from the perspectives related to the cinema or the fortune symbolism, has been treated in this thesis as a complex and unjustly undervalued *nouvelle*. Despite its late publication and varied opinions of readers, critics and the author himself, and being far from the author's classic novel, *The Golden Rooster* offers the researchers a wide range of interpretative possibilities concerning the animal symbolism, but also constitutes an ethnographic testimony of cockfighting. Rulfo's knowledge of this issue, be it by the experience or by the investigation of the subject, has led the author to include in this work a kind of a chronicle of the Mexico of cockfights, with its human types, traditions and peculiarities, so little approached from the field of literature.

During the realization of this thesis several ideas for future research have emerged. In the first place, it would be an interesting study to establish the links of intertextuality with the colleagues of Rulfo's profession, that is, writers-anthropologists, who, unlike Rulfo, have not reached a relevant position in the universal Mexican literature. The aforementioned Ricardo Pozas or Francisco González Rojas, and the most celebrated of the Chiapas authors, Eraclio Zepeda, have approached similar themes with very different resources and aesthetics. Nahualism, in Rulfo studied by A. Stanton, is a key phenomenon in the mentioned authors, reason why we consider that a work of this thematic could extend the interpretation of the Rulfian text, connecting it in an anthropological-cultural level with other texts of its time.

Finally, we consider that the relationship between literature and photography is still a little explored field, where new methodological and interpretation premises can be established. In the thesis the author has tried to systematize the publications related to the Rulfian photography highlighting the main interpretative tendencies. The predominating readings are the telluric ones, nevertheless, other approaches can be found such as a vision of the writer's photography as a representation of the Mexican national imaginary, and finally, the photographs as a background for his literature. The relevance of such photographic material is undeniable, both in the artistic and documentary aspects, the latter being the one that has prevailed in our approach. The possibility and frequency with which critics approach the photographic work in the last decades, as well as the difficulty of establishing a solid interpretive framework between both disciplines, can become a way for future investigations, deepening in the problematic of the narrativity of images and their complementary function to the literature. This proposal to be made in the future would be based on the terms proposed in the last chapter: the unity of the gaze. Perceiving photographs as a part of the author's imaginary, taking into account the cultural-political context, and transferring it to the literature, may evoke some novel interpretations and perhaps lead to the establishment of a new methodological procedure.

We consider that in an attempt to study the Rulfian work in its totality, with its variety of forms, expositions and cultural richness that it transmits, apart from the universal literary values, it is possible to resort to the term of Lévi-Strauss and to speak of the *mythemes*. Throughout more than 30 years of artistic and literary production (from the first photographs and publications in the press, through the literary masterpiece and to *The Golden Rooster*) Rulfo transferred to his readers and spectators some pieces of undeniable human and cultural value, building deep connections of thought that continue to allow the critical approach.

Bibliografía citada

Bibliografía primaria

BENÍTEZ, Fernando y RULFO, Juan (1978), "Juan Rulfo y Fernando Benítez hablan sobre los indios", *México Indígena. INI 30 años después. Revisión crítica*, núm. extraordinario dic., págs. 125-128.

RULFO, Juan (1986a), "Nuño de Guzmán: el muy magnífico Señor de Jalisco", *México Indígena*, núm. extraordinario nov.-dic., págs. 65-67.

————— (1986b), "De chamanes e informantes", *México Indígena*, núm. extraordinario nov.-dic., págs. 52-54.

————— (1986c), "El México desconocido de Carl Lumholtz", *México Indígena*, núm. extraordinario nov.-dic., p. 67.

————— (1986d), "Los chinantecos", *México Indígena*, núm. extraordinario nov.-dic., págs. 68-71.

————— (1986e), "Los huicholes de Robert M. Zingg", *México Indígena*, núm. extraordinario nov.-dic., p. 68.

————— (1990) *El llano en llamas*, Cátedra, Madrid.

————— (1994), *Los cuadernos de Juan Rulfo*, Ediciones Era, México DF.

————— (1996a), "México y los mexicanos", *Toda la obra*, coord. Claude Fell, Colección Archivos, ALCCA, Madrid, págs. 443-445.

————— (1996b), "Notas sobre la literatura indígena en México", *Toda la obra*, coord. Claude Fell, Colección Archivos, ALCCA, Madrid, págs. 412-416.

————— (2002a), "Castillo de Teayo", *Letras e imágenes*, Editorial RM, págs. 47-55.

————— (2002b), "Lolotla (Ex-convento)", *Letras e imágenes*, Editorial RM, pág. 30.

- (2002c), “Meztitlán. Lugar junto a la luna”, *Letras e imágenes*, Editorial RM, págs. 41-45.
- (2002d), “Susticacán”, *Letras e imágenes*, Editorial RM, pág. 37.
- (2002e), “Tlayacapan”, *Letras e imágenes*, Editorial RM, pág. 36.
- (2002f), “Tutotepec”, *Letras e imágenes*, Editorial RM, pág. 34.
- (2002g), “Yolotepec”, *Letras e imágenes*, Editorial RM, pág. 31.
- (2006), “Un texto y dos esbozos”, *La Jornada Semanal*, 12 de noviembre, <<http://www.jornada.unam.mx/2006/11/12/sem-juan.html>> Acceso: 16 de febrero 2018.
- (2008) *Pedro Páramo*, Cátedra, Madrid.
- (2010a), “El México de los años 30 visto por Henri Cartier-Bresson”, *100 fotografías de Juan Rulfo*, Editorial RM, págs. 22-23.
- (2010b), “Fotografías de Nacho López. De cuántas amarguras está hecha la dura vida”, *100 fotografías de Juan Rulfo*, Editorial RM, p. 21.
- (2010c), *El gallo de oro*, Editorial RM, Bilbao.
- (1986f), *Dónde quedó nuestra historia. Hipótesis sobre historia regional*, Colección rajuela, núm. 2, Escuela de Arquitectura Universidad de Colima.

Bibliografía secundaria

- “Día de Muertos: fotos de Juan Rulfo”, *Sucesos para todos*, núm. 1594, 19 de noviembre de 1963, págs. 30-31.
- “El reacomodo” (1955), *México en la Cultura*, 2 de octubre, núm. 341, p. 5.
- “Exposición fotográfica de Juan Rulfo con la visión del México que captó hace años. Un ángulo insospechado del creador de ‘Pedro Páramo’”, *Excelsior*, 13 de agosto de 1980, p. 2.

Bibliografía citada

"Formas y movimientos: 10 fotos de Juan Rulfo", *Sucesos para todos*, núm. 1597, 10 de diciembre de 1963, págs. 36-41.

"Juan Rulfo ingresó ayer a la Academia", *Uno más uno*, 27 de septiembre del 1980, p. 17

"Juan Rulfo: pescador de mares profundos. Entrevista a Walter Reuter", *México Indígena*, INI, núm. extraordinario, 1986, p. 57.

"Presentación de una nueva serie", *México Indígena*, núm. 5, 1977, págs. 13-14.

ABEYTA, Michael (2007), "Postnationalism, Globalization and the "Post-Mexican Condition" in Roger Bartra", *Forum on Public Policy: A Journal of the Oxford Round Table*, <<https://www.questia.com/read/1G1-191817948/postnationalism-globalization-and-the-post-mexican>> Acceso: 10 de septiembre 2017.

AGUILAR ROS, Alejandra (2009), "Cuerpo, memoria y experiencia. La peregrinación a Talpa desde San Agustín, Jalisco", *Desacatos*, núm. 30, págs. 29-49.

AGUILAR SOSA, Yanet (2017), Juan Rulfo, la historia del autor indigenista, *El Universal*, 15 de mayo, <<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2017/05/15/juan-rulfo-la-historia-del-editor-indigenista#imagen-1>> Acceso: 25 de septiembre 2017.

ALVARADO BORGÑO, Miguel (2011), *Antropología literaria. Aportes para la generación de un lenguaje intercultural*, Editorial Cuarto Propio, Santiago de Chile.

ÁLVAREZ, Nicolás Emilio (1983), *Análisis arquetípico, mítico y simbólico de Pedro Páramo*, Ed. Universal, Miami.

ANSÓN, Antonio (2010), «La fotografía en la literatura hispanoamericana», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 39, págs. 265-279.

ARIÈS, Philippe (1982), *La muerte en Occidente*, Argos Vergara, Madrid.

—————(1992), *El hombre ante la muerte*, Taurus Humanidades, Madrid.

ARIZMENDI DOMÍNGUEZ, Martha (2004), " El azar en *El gallo de oro* de Juan Rulfo", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, núm. 22, págs. I-IX.

ARONNE-AMESTOY, Lida (1986), *Utopía, paraíso e historia. Inscripciones del mito en García Márquez, Rulfo y Cortázar*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia.

ÁVALOS, Eugenio Maurer (1993), "The Tzeltal May-Christian Synthesis", en Gary G. Hossen (ed.), *South and Meso-American Native Spirituality: From the Cult of the Feathered Serpent to the Theology of Liberation*, Crossroad, New York.

ÁVILA, Ricardo, TENA, Martín (2010), "Morir peregrinando a Talpa", *Santuarios, peregrinaciones y religiosidad popular*, María J. Rodríguez-Shadow, Ricardo Ávila (coord.), Colección Estudios del Hombre Serie Antropológica, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, págs. 231-261.

AYALA BLANCO, Jorge (1980), Presentación, *El gallo de oro*, Alianza Editorial.

BÁEZ-JORGE, Félix (2010), "Juan Rulfo y el quehacer editorial indigenista", *Nuevos indicios sobre Juan Rulfo: genealogía, estudios, testimonios*, coord. Jorge Zepeda, Fundación Juan Rulfo, Editorial RM, Madrid, págs. 223-232.

BARBOSA SÁNCHEZ, Alma (2010), *La muerte en el imaginario del México profundo*, Juan Pablos Editor, México DF.

BARTRA, Roger (1996), *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*, Grijalbo, México DF.

BECASSINO, Ángel (1985), "Juan Rulfo: Como que uno está deseando descansar de la vida", (Entrevista), *El Espectador. Magazín dominical*, núm. 124, págs. 6-8.

BELL, Catherine (1992), *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford University Press, Oxford.

BENÍTEZ, Fernando (2000), *Los indios de México. Antología*, Siglo XXI de España, Madrid.

BILLETER, Erika (2001), "Juan Rulfo: imágenes del recuerdo", *México: Juan Rulfo fotógrafo*, Lunwerg Editores, Barcelona, págs. 39-43.

BLANCH, Antonio (1995), *El hombre imaginario: una antropología literaria*, PPC, Madrid.

Bibliografía citada

BLOCH Maurice, PARRY Jonathan (1982), "Introduction: Death and the Regeneration of Life", *Death and the Regeneration of Life*, Cambridge University Press, Cambridge, págs. 1-44.

BOAS, Franz (2010), *Umysł człowieka pierwotnego*, Nomos, Kraków.

BOURDIEU, Pierre (2008), *El sentido práctico*, Siglo XXI, Madrid.

BRANDES, Stanley (1997), "Sugar, Colonialism and Death", *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 39, núm. 2, págs. 270-299.

BRANDES, Stanley (2007), "Visiones mexicanas de la muerte", *Etnografías de la muerte y las culturas de América Latina*, Flores Martos, Juan Antonio y Abad González, Luisa (coords.), Ediciones de la Universidad Castilla - La Mancha, págs. 31-52.

BRENNER, Anita (1929), *Ídolos tras los altares*, Editorial Domés. México DF.

BRODMAN, Barbara (2011), *The Mexican Cult of Death in Myth, Art and Literature*, iUniverse, Inc., Bloomington.

BROWN, Daniel Russell (2007), "Look at Archetypal Criticism", *Myth. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. 2, ed. Robert E. Segal, London, Routledge Taylor & Francis Group, págs. 217-228.

BUCHOWSKI, Michał (2010), "Antropologia społeczna Edmunda Leacha: między funkcjonalizmem a strukturalizmem. Przedmowa do wydania polskiego", *Kultura i komunikowanie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, págs. VII-XXXVI.

BURKHART, Louise (2001), *Before Guadalupe*, University at Albany, Institute for Mesoamerican Studies, Albany.

CAMARERO ARRIBAS, Tomás (1988), "Del signo al sentido: soledad y creación en *Talpa* de Juan Rulfo", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 17, págs. 177-186.

CANCELLIER, Antonella (1988), "La reiteración estilística en *Talpa* de Juan Rulfo", *Anuario de Letras: Lingüística y Filología*, vol. 26, págs. 183-213.

CARMICHAEL, Elizabeth, SAYER, Chloë (1991), *Skeleton at the Feast. The Day of the Dead in Mexico*, University of Texas Press, Austin.

CARRILLO JUÁREZ, Carmen Dolores (2007), "El gallo de oro: su género y sus relaciones hipertextuales cinematográficas", *Juan Rulfo: perspectivas críticas*, coord. Pol Popovic Karic, Fidel Chávez Pérez, Siglo XXI, Monterrey, págs. 241-258.

CASO, Alfonso (1958), *Indigenismo*, Instituto Nacional Indigenista, México DF.

CASSIRER, Ernst (1975), *Esencia y efecto del concepto del símbolo*, FCE, México DF.

CASTANY PRADO, Bernat (2017), "Pedro Páramo, de Juan Rulfo, y la tradición filosófico-literaria de los diálogos de los muertos", *Monteagudo*, núm. 22, págs. 141-160.

CÁTEDRA, María (2013), "Símbolos y ritos de paso", *Conversaciones antropológicas*, Universitat de València, Valencia, págs. 49-59.

CHÉSTOV, León (1938), *Las revelaciones de la muerte*, Sur, Buenos Aires.

COPPET, Daniel (1981), "The Life-giving Death", *Mortality and Immortality: the Anthropology and Archaeology of Death*, S.C. Humpreys y Helen King (eds.), Academic Press, London, págs. 175-204.

CÓRDOVA, Carlos (2005), *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, Editorial RM, México DF.

CZAPIK- LITYŃSKA Barbara (2007), "Coś więcej w literaturze niż literatura", *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, págs. 27-37.

DE LUIGI, Daniele (2010), "Donde no hay palabras", *100 fotografías de Juan Rulfo*, Editorial RM, págs. 16-19.

DEBROISE, Olivier (1998), *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, CONACULTA, México DF.

DEMPSEY, Andrew (2005), *Juan Rulfo. Fotógrafo*, CONACULTA, México DF.

————— (2009), "La discreción de Juan Rulfo. Reflexiones sobre una fotografía: mujeres de Oaxaca recogiendo café", *Oaxaca: Juan Rulfo*, Editorial RM, México DF.

Bibliografía citada

DOUGLAS, Mary (1991), *Pureza y peligro: un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Siglo XXI, Madrid.

DUNDES, Alan (1994), "The Birds of Death", *The Cockfight. A Casebook*, ed. Alan Dundes, The University of Wisconsin Press, págs. 241-282.

El Papaloapan : un proyecto de desarrollo regional en ejecución; breves apuntes de la Cuenca del Papaloapan y de la labor realizada por la C.P., (1959), Secretaría de Recursos Hidráulicos, Cd. Gral. Miguel Alemán.

ELIADE, Mircea (1987), *Imágenes y símbolos. Ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso*, Taurus, Madrid.

————— (1994), *Herreros y alquimistas*, Alianza Ediciones del Prado, Madrid.

ELIAS, Norbert (1987), *La soledad de los moribundos*, FCE, México DF.

ESTEVA FABREGAT, Claudio (2010), "Juan Rulfo: creación literaria y percepción antropológica. Ámbitos de una antropología literaria", *Nuevos indicios sobre Juan Rulfo*, Fundación Juan Rulfo, México DF, págs. 181-218.

EZQUERRO, Milagros (1992), "El gallo de oro o el texto enterrado", *Juan Rulfo. Toda la obra*, coord. C. Fell, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes ("Colección Archivos"), págs. 683-697.

FÁBREGAS, Andrés (1984), "Carl Lumholtz el Desconocido. Imágenes del hombre", *Los indios del Noroeste 1980-1989*, INI- FONAPAS, México DF, págs. 77-86.

FARES, Gustavo (1991), *Imaginar Comala. El espacio en la obra de Juan Rulfo*, Peter Lang, New York.

————— (1994), *Juan Rulfo: la lengua, el tiempo y el espacio*, Editoriall Almagesto, Buenos Aires.

FAVRE, Henri (1998), *El indigenismo*, Fondo de Cultura Económica, México.

FERNÁNDEZ, Teodosio (2008), "Juan Rulfo", *100 escritores del siglo XX. Ámbito hispánico*, Ariel, Barcelona, págs. 386-392.

FERNÁNDEZ PONCELA, Anna María (2012), "La Virgen de Talpa: religiosidad, turismo y sociedad", *Política y cultura*, Universidad Metropolitana Unidad Xochimilco, núm. 38, págs. 29-48.

FERNÁNDEZ UTRERA, María Soledad (1999), "El gallo de oro: "argumento de cine" de Juan Rulfo", *Explicación de textos literarios*, vol. 27 núm. 2, págs. 44-67.

FERNÁNDEZ, Sergio (1954) "El llano en llamas", *Filosofía y Letras*, núm. 53-54, págs. 259-260.

FERRER, Eulalio (2003), *El lenguaje de la inmortalidad. Pompas fúnebres*, FCE, México DF.

FLORES MARTOS, Juan Antonio (2007), "La Santísima Muerte en Veracruz, México: vidas descarnadas y prácticas encarnadas", *Etnografías de la muerte en las culturas de América Latina*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, págs. 273-304.

FOUCAULT, Michel (1968), *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México DF.

FRANCO, Jean (1992), "El viaje al país de los muertos", *Juan Rulfo. Toda la obra*, coord. C. Fell, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes («Colección Archivos»), págs. 763-774.

FRASER, Benjamin R. (2004), "Problems of the Photographic Criticism and the Question of a Truly Revolutionary Image: the Photographs of Mario Algaze, Juan Rulfo, and Manuel Álvarez Bravo", *Chasqui*, vol. 33, núm. 2, págs. 104-122.

FRYE, Northrop (2007), "The Archetypes of Literature", *Myth. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, vol. 2, ed. Robert E. Segal, London, Routledge Taylor & Francis Group, págs. 146-158.

FUENTES, Carlos (1969), *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquín Mortiz, México DF.

————— (1983), "Rulfo, el tiempo del mito", *Inframundo*, Ediciones del Norte, México DF, págs. 11-21.

————— (2001), "Formas que se niegan a ser olvidadas", *México: Juan Rulfo fotógrafo*, Lunwerg Editores, Barcelona, págs. 13-15.

GACINSKA, Weselina (2016), "Un acercamiento a la narración fotográfica de Juan Rulfo", *Philobiblion. Revista de literaturas hispánicas*, núm. 3, págs. 105-124.

————— (2018a), "El gallo de oro, recuperación de una novela marginada", *Letras anómalas: estudios sobre textos y autores hispánicos más allá del canon*, José Luis Eugercios, Sergio García García, Manuel Piqueras Flores (eds.), *Philobiblion*, págs. 245-264.

————— (2018b), "La Santa Muerte y el sincretismo en la obra de Homero Aridjis", *Tonos Digital*, núm. 34, págs. 1-22.

GALLEGOS RAMÍREZ, María Ángeles (1995), "Las peregrinaciones a Talpa: mito y ritual", *Actas del IV Congreso de Latinoamericanistas*, Universidad de Salamanca, Salamanca, págs. 2548-2545.

GAMA BARBOSA, Luis Eduardo (2013), "El texto literario en la hermenéutica de Hans Georg-Gadamer", *Hermenéutica de la literatura mexicana contemporánea*, coord. Gloria Vergara Mendoza y Ociel Flores Flores, Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, págs. 17-37.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995), "Los estudios culturales de los 80 a los 90: Perspectivas antropológicas y sociológicas en América Latina" En: *Postmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*,

GARCÍA ORELLÁN, Rosa (2003), "Antropología de la muerte: entre lo intercultural y lo universal", *Cuidados paliativos en enfermería*, W. Astudillo, A. Orbegozo, A. Latiegi (eds.), Sociedad Vasca de Cuidados Paliativos, San Sebastián, págs. 305-322.

GARCÍA RIZO, María (2011), "Erving Goffman y sus aportes a la comunicación interpersonal. Of people, Rituals and Masks. Erving Goffman and His Contributions to Interprsonal Communication", *Quórum Académeico*, núm. 8, vol. 15, págs. 78-94.

GARCÍA, David (2004), *Morir en Comala: mitocrítica de la muerte en la narrativa de Juan Rulfo*, Ediciones Coyoacán, México DF.

GARIBAY, Ángel María (1993), *Poesía Náhuatl. Cantares mexicanos. Manuscrito de la Biblioteca Nacional de México*, UNAM, México DF.

GARRO, Elena (1958), *Un hogar sólido y otras piezas en un acto*, Universidad Veracruzana, Xalapa.

GEERTZ, Clifford (2000), *La interpretación de las culturas*, Gedisa Editorial, Barcelona.

GEERTZ, Clifford (2015), *El antropólogo como autor*, Paidós Studio, Barcelona.

GLANTZ, Margo (2001), "Los ojos de Juan Rulfo", *México: Juan Rulfo, fotógrafo*, Lundwerg Ediciones, Barcelona, págs. 17-21.

GOFFMAN, Erving (1967), *Interaction ritual*, Pantheon Books, New York.

GOMÓŁA, Anna (2007), "Od antropologii do antropologii literatury", *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, págs. 142-158.

GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos (1986), "El gallo de oro y otros textos marginados de Juan Rulfo", *Revista Iberoamericana*, Vol. LII, Núm. 135-136, págs. 489-505.

————— (2006), "Esteticismo y clasicismo en la fotografía de Juan Rulfo", *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía, fotografía, crítica*, Editorial RM, págs. 249-285.

————— (2010), "Valoración literaria de la novela *El gallo de oro*", *El gallo de oro*, RM, Bilbao, págs. 3-24.

————— (2017), "El gallo de oro de Juan Rulfo y la versión cinematográfica de Roberto Gavaldón", *Monteagudo*, núm. 22, págs. 29-43.

GONZALO ROSE, Juan (1998), "La fotografía artística en México. Nacho López", *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas*, núm. 2, págs. 35-40.

GOODENOUGH, Ward H. (1981), *Culture, Language and Society*, The Benjamin/Cummings, Menlo Park.

GRANT, Michael (1969), *Myths of the Greeks and Romans*, Weidenfeld and Nicolson, London.

GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, Manuel (1991), "Exotismo y etnografía", *Revista de Occidente*, vol. 127, págs. 141-155.

Bibliografía citada

- HALL, Edward T. (1978), *Más allá de la cultura*, Gustavo Gili D.L., Barcelona.
- HARRIS, Marvin (1982), *El materialismo cultural*, Alianza Editorial, Madrid.
- HARSS, Luis (1969), "Juan Rulfo o la pena sin nombre", *Recopilación de textos sobre Juan Rulfo*, Centro de Investigaciones Literarias Casa de las Américas, La Habana.
- HERNÁNDEZ LUGO, Ezequiel (2003), *Juliana la cacahuatera. Leyendas, cuentos y relatos*, Secretaría de Cultura de Jalisco, Guadalajara.
- HERNÁN MENA, Máximo (2015), "Ecos entre las piedras en *Los recuerdos del porvenir* (1963) de Elena Garro", *Cuadernos Intercambio sobre Centroamérica y el Caribe* Vol. 12, núm. 2, págs. 221-248.
- HERTZ, Robert (1990), *La muerte. La mano derecha*, Los Noventa, CONACULTA, México DF.
- HOLDHEIM, Wolfgang W. (1985), "The Hermeneutic Significance of Auerbach's Ansatz", *New Literary History*, vol. 16, núm. 3, págs. 627-631.
- Inframundo. El México de Juan Rulfo*, (1983) Ediciones del Norte, México.
- Instituto Nacional Indigenista. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas 1948 – 2012* (2012), CDI, documento en línea: <http://www.cdi.gob.mx/dmdocuments/ini-cdi-1948-2012.pdf>.
- IRVING, Washington (1990), *Cuentos de la Alhambra*, Miguel Sánchez, Granada.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (2002), *La muerte*, Pre-Textos, Valencia.
- JÁUREGUI, Jesús (2002), "La teoría de los ritos de paso en la actualidad", *Boletín Oficial del INAH. Antropología*, núm. 68, págs. 61-95.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1990), *Juan Rulfo, del páramo a la esperanza. Una lectura crítica de su obra*, El Colegio de México, México DF.
- JÍMENEZ, Víctor (2001), "El México de Juan Rulfo", *México: Juan Rulfo, fotógrafo*, Lundwerg Ediciones, Barcelona, págs. 33-37.
- (2002), "Juan Rulfo: literatura fotografía e historia", *Letras e imágenes*, Editorial RM, págs. 17-27.

JOHANSSON, Patrick (2012), "La imagen del huasteco en el espejo de la cultura náhuatl prehispánica", *Estudios de cultura náhuatl*, núm. 44, págs. 65-133.

————— (2015), "Tamoanchan: una imagen verbal del origen", *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 49, págs. 59-92.

JURADO VALENCIA, Fabio (2005), *Pedro Páramo de Juan Rulfo*, Común Presencia, Bogotá.

KOSCHANY, Rafał (2007), "Mimesis – realizm – antropologia literatury. Jak Auerbach czyta Virginie Woolf?", *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, págs. 99-111.

KOSOWSKA Ewa (2007), "Kulturowa antropologia literatury. Wprowadzenie", *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, págs. 17-23.

KOSOWSKA, Ewa, JAWORSKI, Eugeniusz (2005), "Słowo wstępne", *Antropologia kultury – antropologia literatury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, págs. 9-15.

KOSOWSKA, Ewa, JAWORSKI, Eugeniusz (2007) "Antropologia literatury antropologicznej. Przypadek Clifforda Geertza", *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, págs. 112-131.

KRAEMER BAYER, Gabriel (2003), *Autonomía indígena. Región Mixe. Relaciones de poder y cultura política*, Universidad Autónoma de Chapingo, Plaza y Valdés, Barcelona.

KRICKEBERG, Walter (1961), *Las antiguas culturas mexicanas*, FCE, México DF.

KUPER, Adam (1999), *Kultura. Model antropologiczny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.

La gestión de la Comisión del Papaloapan en imágenes, 1944-1983, (2011), Israel Sandré Osorio (coord.), Archivo Histórico del Agua; Comisión Nacional del Agua; Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, DVD.

LEACH, Edmund (1971), *Replanteamiento de antropología*, Seix Barral, Barcelona.

————— (2010), *Kultura i komunikowanie*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

LÉVI-STRAUSS, Claude (2000), *Antropología estructural*, Paidós Ibérica, Barcelona.

LIENHARD, Martin (1992a), "El substrato arcaico en *Pedro Páramo*: Quetzalcóatl y Tláloc", *Juan Rulfo. Toda la obra*, coord. C. Fell, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes ("Colección Archivos"), págs. 842-850.

————— (1992b), *La voz y su huella. Estructura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1942-1988*, Editorial Horizonte, Lima.

LOMNITZ, Claudio (2006), *Idea de la muerte en México*, FCE, México DF.

LÓPEZ AGUILAR, Enrique (1996), "La imagen desolada en la obra de Juan Rulfo", *Fuentes humanísticas*, vol. 7, núm. 12, págs. 23-37.

LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1973), *Hombre-dios: religión y política en el mundo náhuatl*, Instituto de Investigaciones Históricas UNAM, México DF.

LÓPEZ MENA, Sergio (2002), "Juan Rulfo y el mundo indígena", *Fragmentos*, núm. 23, págs. 103-109.

LÓPEZ, Nacho (1986), "El fotógrafo Juan Rulfo", *México Indígena*, número extraordinario, 1986.

LUMHOLTZ, Carl (1904), *El México desconocido. Cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental; en la Tierra Caliente de Tepic y Jalisco, y entre los tarascos de Michoacán. Tomo II*, Charles Scribner's Sons, Nueva York.

————— (1945), *El México desconocido. Cinco años de exploración entre las tribus de la Sierra Madre Occidental, en la Tierra Caliente de Tepic y Jalisco, y entre los tarascos de Michoacán*, Ediciones Culturales de Publicaciones Herrerías, México DF.

————— (1984), *Los indios del Noroeste 1980-1989*, INI- FONAPAS, México DF.

MALVIDO, Elvira (2005), "Crónicas de la Buena Muerte a la Santa Muerte de México", *Arqueología Mexicana*, vol. 13, núm. 76, págs. 20-27.

- MARÍN TAMAYO, Fausto (1992), *Nuño de Guzmán*, Siglo XXI, México DF.
- MATURO, Graciela (1995), *Introducción a la hermenéutica del texto*, Tekné, Buenos Aires.
- MAUSS, Marcel (1967), *Introducción a la Etnografía*, Ediciones Istmo, Madrid.
- MENDOZA VARGAS, Héctor (2017), "La construcción del paisaje mexicano en la revista MAPA, 1934-1940", *Revista de Geografía Norte Grande*, núm. 68, págs. 141-162.
- MENDOZA, Vicente T. (1943), "Folklore de los Gallos", *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, vol. 4, págs. 115-125.
- METCALF Peter, HUNTINGTON Richard (1991), *Celebrations of Death. The Anthropology of Mortuary Ritual*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MILLÁN VARGAS, Paulina (2010), "La difusión original de las fotografías de Juan Rulfo", *Nuevos indicios sobre Juan Rulfo: genealogía, estudios, testimonios*, coord. Jorge Zepeda, Fundación Juan Rulfo, Editorial RM, Madrid, págs.91-130.
- _____ (2011), "Juan Rulfo y sus trabajos en la cuenca del Papaloapan", *Alquimia. Sistema Nacional de Fototecas*, núm. 42, págs.29-37.
- MOGUEL, Julio (2007), *Juan Rulfo, otras miradas*, Juan Pablos Editor, México DF.
- MOLINA GARCÍA, Pedro (1997), "Ritos de paso y sociedad: reproducción, diferenciación y legitimación social", *La función simbólica de los ritos*, Instituto de Estudios Almerienses, Barcelona, págs. 21-60.
- MONSIVÁIS, Carlos (2006), *Días de guardar*, Biblioteca Era, México DF.
- _____ (1980-1981), "Notas sobre la historia de la fotografía en México", *Revista de la Universidad de México*, núm. 5-6, diciembre-enero, s/p.
- MOORE, Joan (1980), "The Death Culture of Mexico and Mexican Americans", Richard A. Kalish (ed.) *Death and Dying: Views from Many Cultures*, Baywood Publishing Company, New York, págs. 72-91.
- MUNGUÍA CÁCERES, Federico (2012), *Próceres y personajes ilustres de Sayula*, El Colegio de Jalisco, Guadalajara.

Bibliografía citada

MURIÀ, José María (1994), *Identidad e historia*, El Colegio de Jalisco, Zapopan.

NÁJERA ESPINOSA, Mario Alberto (2003), *La Virgen de Talpa: religiosidad local, identidad y símbolo*, El Colegio de Michoacán, Zamora.

NAVARRETE, Carlos (1982), *San Pascualito Rey y el culto a la muerte en Chiapas*, Universidad Nacional Autónoma de México, México DF.

OCHOA, Lorenzo (1984), *Historia prehispánica de la Huasteca*, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, México DF.

OLESZKIEWICZ-PERALBA, Małgorzata (2007), *The black Madonna in Latin America and Europe: Tradition and Transformation*, University of New Mexico, Albuquerque.

ORREGO ARISMENDI, Juan Carlos (2008), "Lo indígena en la obra de Juan Rulfo. Vicisitudes de una «mente antropológica»", *Co-herencia*, vol.5, no.9, págs. 95-110.

ORTEGA, Julio (1992), "La novela de Juan Rulfo, *summa* de arquetipos", *Toda la obra*, coord. Claude Fell, Colección Archivos, ALCCA, Madrid, págs. 723-728.

ORTEGA, María Luisa (2004), *Mito y poesía en la obra de Juan Rulfo*, Siglo del Hombre Editores, Universidad de los Andes, Bogotá.

ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo (1979), *Sueño y poesía*, UNAM, México DF.

PALAPA QUIJAS, Fabiola (2009), "La verdadera vocación de Rulfo fue la historia, dice hijo del escritor", *La Jornada*, 23 de julio de 2009
<<http://www.jornada.unam.mx/2009/07/23/cultura/a03n1cul>> Acceso: 15 de febrero 2018.

PALGI, Phyllis y ABRAMOVITCH, Henry (1984), "Death: a Cross-cultural Perspective", *Annual Review of Anthropology*, vol. 13, págs. 385-417.

PAZ, Octavio (2004), *El laberinto de la soledad. Postdata. Vuelta a El laberinto de la soledad*, FCE, México DF.

PEARSON, Lon (2006), "Juan Rulfo, una exposición fotográfica olvidada", *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía, fotografía, crítica*, Editorial RM, págs. 233-247.

PIMENTEL, Luz Aurora (1991), "Los caminos de la eternidad. El valor simbólico del espacio en *Pedro Páramo*", *Los espacios en Juan Rulfo*, Francisco Antolín (ed.), Ed. Universal, Miami.

PLÁ, Rosa (1989), "Leyendas y tradición oral en San Juan de Parangaricutiro: Pueblo Nuevo", *Estudios Michoacanos III*, El Colegio de Michoacán.

POPOVIC KARIC, Pol (2015), *En pos de Juan Rulfo*, Porrúa-Tecnológico de Monterrey, México DF.

POYATOS, Fernando (1984), "Antropología literaria: la narración como fuente interdisciplinar de signos culturales sensibles e inteligibles", *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, ed. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, págs. 367-391.

POZAS, Ricardo (1986), "Las ideas de Juan Rulfo en torno al indigenismo", *México Indígena*, núm. extraordinario nov.-dic., págs. 16-17.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald (1986), *Estructura y función en la sociedad primitiva*, Planeta Agostini, Barcelona.

RAMA, Ángel (1992), "Una primera lectura de «No oyes ladrar los perros» de Juan Rulfo", *Toda la obra*, coord. Claude Fell, Colección Archivos, ALCCA, Madrid, págs. 790-799.

RAMÍREZ TORRES, Juan Luis (2017), "Ofrenda a los muertos: regeneración de la esperanza y la vida del México reciente", *La Colmena*, núm. 4, págs. 43-45, <<https://lacolmena.uaemex.mx/article/view/6368>> Acceso: 27 de marzo 2018.

RAMOS, José Ernesto (1951), *Las voces de Talpa: historia y leyenda*, Guadalajara.

RAPPAPORT, Roy A. (2002), *Ritual and Religion in Making of Humanity*, Cambridge University Press, Cambridge.

RAPPAPORT, Roy A. (2006), *Rytuał i religia w rozwoju ludzkości*, Nomos, Kraków.

REMBOWSKA-PŁÓCIENNIK Magdalena (2007), "Poetyka i antropologia", *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice, págs. 90-98.

Bibliografía citada

REVUELTAS, José (1960), "La frontera increíble", *Dormir en tierra. Cuentos*, Xalapa, Universidad Veracruzana, págs. 39-45.

RICOEUR, Paul (1982), *Corrientes de la investigación en las ciencias sociales*, Tecnos/Unesco, Madrid.

RIVERA GARZA, Cristina (2017), *Había mucha neblina, humo o no sé qué*, Literatura Random House, Barcelona.

RIVERO, Eduardo (2001), "Juan Rulfo: escritura de la luz y fotografía del verbo", *México: Juan Rulfo fotógrafo*, Lunwerg Editores, Barcelona, págs. 27-32.

ROCHA, Miguel (2015), "Palabras de Juan Rulfo sobre el Comal. Imágenes míticas, desvelos y relaciones precortesianas en *Pedro Páramo*", *Cuadernos de literatura*, vol. XIX, núm. 38, págs. 279-292.

RODRÍGUEZ, José Antonio (2004), "Realidad, ficción, construcción: las formas de la intención", *160 años de fotografía en México*, CONACULTA, México DF, págs. 15-20.

ROMERO DE SOLÍS, José Miguel (1986), "El Llano páramo", *Dónde quedó nuestra historia. Hipótesis sobre historia regional*, Colección rajuela, núm. 2, Escuela de Arquitectura Universidad de Colima.

ROWE, William (1987), *Rulfo. El llano en llamas*, Tamesis Books, London.

——— (1996), *Hacia una poética radical. Ensayos de hermenéutica cultural*, Beatriz Viterbo Editora/Mosca Azul Editores, Lima.

RUFFINELLI, Jorge (1980), "El gallo de oro o los reveses de la fortuna", *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, núm. 35, págs. 31-41.

RUSSEK, Dan, (2008), "Rulfo, Photography and the Vision of Emptiness", *Chasqui*, vol. 37, núm. 2, págs. 15-27.

SÁNCHEZ AZUARA, Gilberto (1986), "Traducción de cuentos de Rulfo al Maya y Purépecha", *México Indígena*, núm. extraordinario nov.-dic., pág. 77.

SÁNCHEZ FLORES, Francisco (1956), *La vida y la muerte entre los Tlajomulcas*, Biblioteca de los Autores Jaliscienses Modernos, Guadalajara.

SANDOVAL LANDÁZURI, Raúl (1955), "La cuenca de Papaloapan", *México en la Cultura*, 2 de octubre, núm. 341, p. 1-5.

SARABIA VIEJO, María Justina (1995), *Las peleas de gallos en América*, CONAC, Caracas.

————— (2001), *Peleas de gallos: su historia, tradición y actualidad*, Noriega Ediciones, Madrid.

SARFATI-ARNAUD, Monique (1998), "El otro mundo en blanco y negro de Juan Rulfo", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 22, núm. 2, págs. 381-396.

SÉJOURNÉ, Laurette (1996), *Supervivencias de un mundo mágico*, FCE, México DF.

SEO, Yoon Bong, (2000), "Juan Rulfo, escritor y fotógrafo: dos artes en conjunción", *Sincronía*, <<http://fuentes.csh.udg.mx/CUCSH/Soncronia/Rulfofoto.htm>> Acceso: 25 de septiembre 2015.

SONTAG, Susan (2005), *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Madrid.

SPRATLING, William (1965), *México tras lomita*, Editorial Diana, México DF.

STANTON, Anthony (1988), "Estructuras antropológicas en *Pedro Páramo*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 36, núm. 1, págs. 567-606.

SZYJEWSKI, Andrzej (2008), *Etnologia religii*, Nomos, Kraków.

SZYSZLO, Witold (1913), *Dix mille kilomètres a travers le Mexique 1909-1910*, Librairie Plon, Paris.

TAYLOR, Analisa (2005), "The ends of indigenismo in Mexico", *Journal of Latin American Cultural Studies*, núm. 14:1, págs. 75-86.

THEROUX, Paul (1997), *The Old Patagonian Express. By Train Through the Americas*, A Mariner Book, Houghton Mifflin Company, Boston.

THOMAS, Louis-Vincent (1983), *Antropología de la muerte*, FCE, México DF.

TIPPETTE, Gilles (1994), "The Birds of Death", *The Cockfight. A Casebook*, ed. Alan Dundes, The University of Wisconsin Press, págs. 54-65.

Bibliografía citada

TOOR, Frances (1947), *A Treasury of Mexican Folkways*, Crown Publishers, New York.

TREISMAN, Deborah (2016), "This Week in Fiction: Tessa Hadley on Fiction as Anthropology", *The New Yorker*, 1 de agosto, <<https://www.newyorker.com/books/page-turner/fiction-this-week-tessa-hadley-2016-08-08>> Acceso: 3 de agosto 2016.

TREVIÑO, Estela (2004), "160 años de fotografía en México", *160 años de fotografía en México*, CONACULTA, México DF, págs. 11-12.

TURNER, Victor (2010), *Proces rytualny*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

VALDÉS, Mario J. (1995), *La interpretación abierta: introducción a la hermenéutica literaria contemporánea*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta.

————— (1998), "Juan Rulfo en el amoxcalli: una lectura hermenéutica de Pedro Páramo", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 22, núm. 2, págs. 225-236.

VALLARINO, Roberto (1980), "El homenaje nacional a Rulfo", *Uno más Uno*, 27 de septiembre, p. 17.

VAN GENNEP, Arnold (2008), *Los ritos de paso*, Alianza Editorial, Madrid.

VERDUGO FUENTES, Waldemar (2006), "Juan Rulfo, el tiempo detenido", <http://juan-rulfo.com/entrevista_tiempo_detenido_01.html> Acceso: 9 de noviembre 2016.

VERDUGO, Iber H. (1982), *Un estudio de la narrativa de Juan Rulfo*, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México.

VILLA-ROJAS, Alfonso (1955), "El mundo indígena en los pueblos del Papaloapan", *México en la Cultura*, núm. 341, 2 de octubre, págs. 4-5.

VILLORO, Juan (2000), *Efectos personales*, Ediciones Era, México DF.

VILLORO, Luis (1987), *Los grandes momentos clave del indigenismo en México*, Serie Lecturas Mexicanas, Secretaría de Educación Pública, México DF.

VITAL, Alberto (2006), "El gallo de oro, hoy", *Tríptico para Juan Rulfo. Poesía. Fotografía. Crítica*, coord. Víctor Jiménez, Alberto Vital, Jorge Zepeda, Editorial RM, México DF, págs. 423-436.

————— (2006), "Raúl Sandoval y Juan Rulfo", *La Jornada Semanal*, 12 de noviembre, <<http://www.jornada.unam.mx/2006/11/12/sem-alberto.html>> Acceso: 12 de febrero 2018.

————— (2017), *Noticias sobre Juan Rulfo. La biografía 1762-2016*, Fundación Juan Rulfo, RM Verlag, Barcelona.

VOGT, Wolfgang (1992), *Juan Rulfo y el sur de Jalisco: aspectos de su vida y obra*, El Colegio de Jalisco, Guadalajara.

VOVELLE, Michel (1985), *Ideologías y mentalidades*, Ariel, Barcelona.

WEATHERFORD, Douglas J. (2010), "«Texto para cine»: El gallo de oro en la producción artística de Juan Rulfo", *El gallo de oro*, RM, Bilbao, págs. 25-54.

WESTHEIM, Paul (2013), *La calavera*, FCE, México DF.

WESTON, Edward (1990), *The Daybooks of Edward Weston*, Aperture, New York.

WILL DE CHAPARRO Martina, ACHIM, Miruna (2011), "From Here to Hereafter. An Introduction to Death and Dying", *Death and Dying in Colonial Spanish America*, University of Arizona Press, Tucson, págs. 1-27.

WOLCOTT, Harry F. (1991), "Propriospect and the Acquisition of Culture", *Anthropology and Education Quarterly*, vol. 22, núm. 3, págs. 251-273.

YÁÑEZ, Agustín (1942), "Meditaciones sobre el alma indígena", *El ensayo mexicano moderno*, T. II, FCE, México DF, págs. 113-126.

————— (1992), *Al filo del agua*, ALLCA, Madrid.

ZABALGOITIA HERRERA, Mauricio (2013), "Pedro Páramo de Juan Rulfo: tiempo y decir míticos o hacia una tercera continuidad mexicana", *Palimpsesto de la antigua palabra. Inventario de mitos prehispánicos en la literatura hispanoamericana*, Helena Usandizaga (ed.), Peter Lang, Berlín, págs. 49-69.

Bibliografía citada

ZABALGOITIA HERRERA, Mauricio (2015), "Mitopolíticas y dialécticas de la muerte mexicana", *Alter/Nativas*, núm. 4, págs. 1-22,

<<https://alternativas.osu.edu/en/issues/spring-4-2015/essays/zabalgoitia.html>> Acceso: 17 de octubre 2016.

ZAPATA OLIVELLA, Manuel (1968), "La atmósfera sicoantropológica en la novelística de Juan Rulfo", *Boletín Cultural y Bibliográfico*, vol. 11, núm. 3, págs. 143-146.

ZÁRATE HERNÁNDEZ, José Eduardo (1997), *Procesos de identidad y globalización económica: El Llano Grande en el sur de Jalisco*, El Colegio de Michoacán, Zamora.

ZEPEDA, Eraclio (2015), *Benzulul*, FCE, México DF.

ZEPEDA, Jorge (2006), "Rulfo en Papaloapan: algunos documentos", *La Jornada Semanal*, 12 de noviembre, <<http://www.jornada.unam.mx/2006/11/12/sem-jorge.html>> Acceso: 12 de febrero 2018.